



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

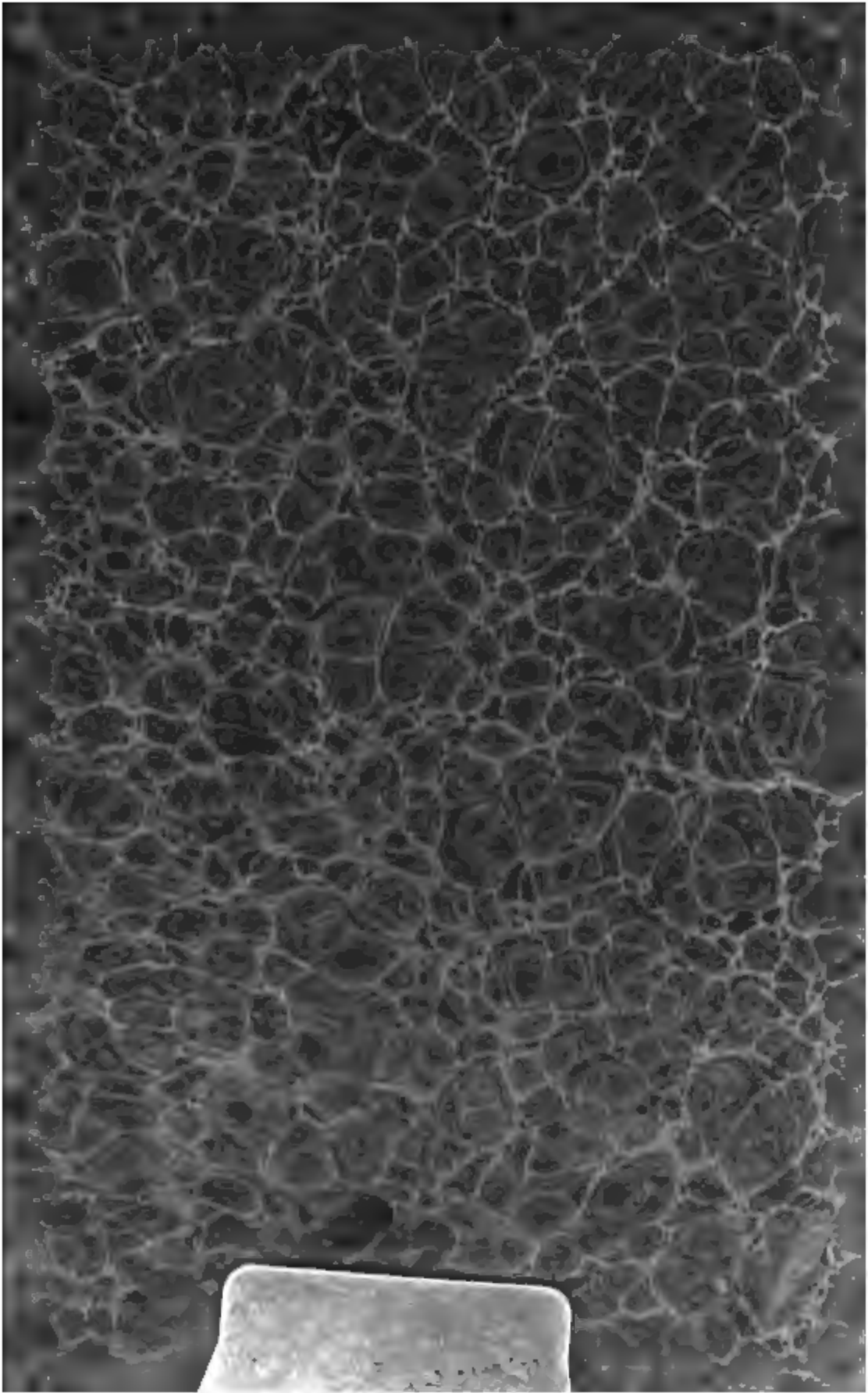
We also ask that you:

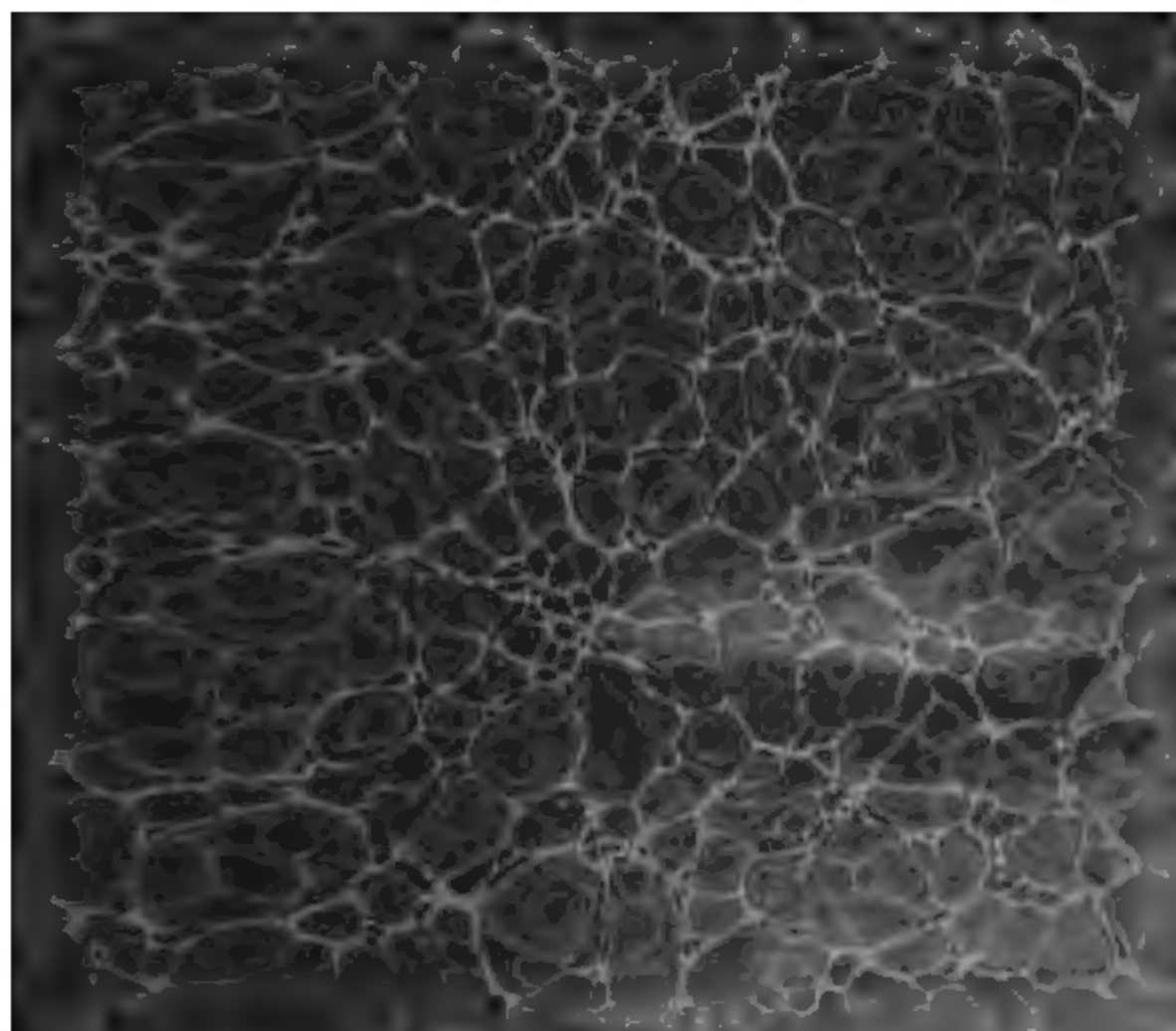
- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>







HISTORIA
DA
LITTERATURA PORTUGUEZA

A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII



HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

A BAIXA COMEDIA E A OPERA

SEculo XVIII



PORTO

IMPrensa PORTUGUEZA — EDITORA

1871

277.

f.

6



INDEX

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVIII

	PAG.
ADVERTENCIA.....	VII

LIVRO V

A baixa Comedia no seculo XVIII

CAPITULO I	— Pateos e Theatros no seculo XVIII (1707-1793).....	4
CAPITULO II	— As Mogigangas e Entremezes populares	82
CAPITULO III	— As Operas portuguezas do Judeu.....	144
CAPITULO IV	— Nicolau Luiz e as Comedias de Cordel.....	198
CAPITULO V	— Os Proverbios e Entremezes..	227

LIVRO VI

Restauração do Theatro pela Arcadia

CAPITULO I	— A Litteratura dramatica na Arcadia portugueza	256
CAPITULO II	— Manoel de Figueiredo	273
CAPITULO III	— Domingos dos Reis Quita	302

LIVRO VII

A Opera e o Cesarismo

CAPITULO I	— Bailes, Pastoraes e Serenatas. (1682-1735)	324
CAPITULO II	— A Companhia das Paquetas (1735-1755)	345
CAPITULO III	— Os theatros regios (1735-1792)	362
	— <i>Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVIII</i> . . .	387

Nas Litteraturas do seculo XVIII apenas o Theatro hespanhol e o inglez se conservaram originaes. A Italia e a Hespanha influiram sobre a fórma classica do theatro francez; por seu turno a scena franceza foi tambem imitada na Italia. Isto que se deu entre povos que têm caracteres de raça pronunciados e vigorosos, como se evitaria em Portugal, aonde a nacionalidade *mosarabe* estava quasi obliterada? Assim, n'este seculo começámos por imitar as comedias hespanholas, e tivemos os nossos theatros occupados pelos seus actores; pelo diletantismo monarchico, entregámo-nos á fascinação das Operas italianas, cujos librettos se traduziam introduzindo-lhes um elemento chulo; por fim veio a impotente reacção classica da Arcadia, que condemnou o Theatro inglez e hespanhol, não acreditou n'outro dogma além da *Poetica* de Aristoteles, e n'outras realisações a não serem as tragedias francezas da côrte de Luiz XIV. A historia do Theatro portuguez n'este periodo é o retrato mais completo do nosso estado social; não havia independencia politica, como se podia exigir independencia intellectual? não havia ideal, porque não se acreditava na dignidade humana; não se descobriram fórmulas originaes, porque não havia nacionalidade.

ERRATAS

—92—

PAG.	LINHAS	ERROS	EMENDAS
8	14	Feiticeiro	Magico
21	23	Pagnetti	PagLetti
22	5	"	"
26	10-18	"	"
27	4-9	"	"
28	6-21-29	"	"
29	3	"	"
42	27	Chamava-se, etc.	(Elimine-se)
43	22	impressa em 1780,	sem data,
322	13	apeteceram	appetecem
312	28	Francisco de A'mada	D. João de Almada
323	9	Gizie li	Gizziello

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

LIVRO V

A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII

Com a decadencia geral da nação portugueza, o theatro atrophiou-se a ponto quasi de se extinguir; a tradição dos Autos populares estava perdida; não havia actores nem escriptores; a comedia, acantonada nos *Pateos*, ficou sujeita á censura inquisitorial. Companhias de actores italianos e hespanhoes traziam para a nossa sociedade o uso das Operas, das *Marionettes* e *Titeres*. No meio da tristeza causada pelo absolutismo da Casa reinante e pela sua devassidão, pela pressão do Santo Officio, e pela má constituição da propriedade, foi o theatro o primeiro que serviu de expressão a este estado psychologico; a chamada *Comedia de Cordel* tornou-se baixa, com uma graça do desespero, lizo-

nica, equívoca até quasi á obscenidade. Sob o despotismo de Philippe II, a litteratura hespanhola foi *picaresca*; sob o despotismo bragantino, o theatro do seculo XVIII produziu a baixa comedia. Depois das côrtes de 1666 o povo portuguez não tornou a ter attribuições legislativas, nem administrativas; á imitação do despotismo de Luiz XIV, que havia absorvido em si os parlamentos francezes, Pedro II extinguiu tambem em Portugal essa forma da unica soberania. As côrtes de 1674 foram dissolvidas por quererem fiscalisar as despesas publicas. Dom João V illudiu sempre este direito da nação, protestando no meio das suas arbitrariedades não alterar ou abofir os privilegios do reino. Por estes meios se chegou ao reinado de Dom José, em que se extinguiu a representação nacional diante da *alta e independente soberania que o rei recebe immediatamente de Deus; pela qual manda, quer e decreta aos seus vassallos, de sciencia certa e poder absoluto*. Fórmula revoltante do mais crasso absolutismo, que serve de cabedalho a todas as leis referendadas por Dom José. Quem se levantou a delatar este grande crime? Sómente a Litteratura. Com a devassidão e prepotencia de Luiz XV, o Chevalier de La Clos escreve as *Liaisons dangereuses*, e Louvet o *Chevalier de Faublas*; sob o obscurantismo de Dom João V e de Dom José, apparecem os versos obscenos do Camões do Rocio e de Antonio Lobo de Carvalho, o Diogenes da Madrugã; n'este seculo o theatro portuguez tambem decaeu á obscenidade, e os actores pertenciam á infima relé.

A baixa comedia portugueza é a expressão d'esta atonia do sentimento da dignidade humana, perdida completamente n'este povo, para quem a Revolução franceza foi uma impiedade.

O heroe principal de todas as peças do theatro era o *fidalgão pobre*, o symbolo de uma nação rica de tradições heroicas e ao mesmo tempo miseravel e anullada. A renovação do theatro começada no seculo XVIII nasce do espirito de revolta suscitado pela pressão moral; as primeiras comedias escriptas pelo Doutor Judeu foram parodias das Operas italiâneas. Alguns homens procuraram descobrir a tradição dramatica do seculo XVI; foram esses: Antonio José, Manoel de Figueiredo, Nicolau Luiz, Antonio Xavier Ferreira de Azevedo e Sebastião Xavier Botelho; procuraram o vellocino e não o acharam; a Antonio José, faltava a noção da realidade, observava caprichosamente, via os ridiculos porque só viu os contrastes; Manoel de Figueiredo, creava a ideia mas não sabia popularisar a fórmula; Nicolau Luiz concebia o typo, tinha a fecundidade da criação, Antonio Xavier, apesar da sua rudeza tinha o dom da popularidade; Sebastião Xavier Botelho queria restaurar o theatro pela imitação de Racine, Molière e Metastasio. Todos estes mineiros, que procuravam recompor o edificio, ajustavam pacientemente as pedras, primitivamente faceadas. Descobriram os grandes labores, o plano, a eurythmia da obra, mas faltou-lhes uma faculdade — o senso philosophico.

CAPITULO I

Pateos e Theatros no seculo XVIII (1707-1793)

O Theatro do seculo XVIII creado pelo cesarismo. — As Operas espectaculosas substituem a comedia nacional. — O *Pateo das Arcas* em 1711. — A Companhia de José Ferreira em 1716. — Livre concorrência dos Theatros de 1727 a 1733. — *Mouraria e Bairro Alto*. — A Companhia do hespanhol Antonio Rodrigues. — A Petronilha e a Gamarra. — Juiz de Cavalleiro de Oliveira. — Explendor do Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738. — O grande espectaculo e machinismo das Operas do Judeu. — O *Pateo dos Condes*, sua existencia até ao tempo do Terremoto. — Segunda phase d'este Theatro sob a direcção de Simão Caetano Nunes. — O Theatro de Bonifrates. — A *Opera da Trindade*, Alexandre Pagnetti e Ferreira Carlos. — Os Theatros regios de *Queluz, Salvaterra da Opera do Tejo, e Theatro da Ajuda*. — Fausto inextinguivel da Opera do Tejo. — O Terremoto de 1755, e a ruina dos Theatros portuguezes. — Renovação do Theatro da Ajuda, dos Condes. — Fundação e historia de *Theatro do Salitre*. — Novo Theatro do Bairro Alto. — Fundação do *Theatro de Sam Carlos*. — O *Theatro de Sam João*, na cidade do Porto. — Gosto geral pelos theatros particulares.

A criação do theatre moderno produzida pela burguezia no momento em que proclamou a sua liberdade, tornou-se no seculo XVIII um meio com que o cesarismo procurou distrahir-se e não deixar chegar aos ouvidos do povo o rumor da Revolução. Esqueceram-se as concepções dramaticas, fundadas sobre a realidade da vida, para adoptar a forma exterior, espectacular e estupenda, que deslumbra os sentidos e anesquinha a alma. Os *Pateos das Comedias* converteram-se em grandes theatros, que admittiam no palco phalanges mace-

donicas e corpos de cavalleria manobrando á vontade. A realesa da Europa imitava no seculo XVIII o festim de Balthazar, esbanjando as riquezas nacionaes, hibandando com vertigam as agonias de gerações inteiras, sem se lembrar que a mão sinistra do tempo escrevia na parede do palacio a palavra dos direitos do homem, o verbo revolucionario. A historia do theatro portuguez n'este seculo é opulenta, excede em grandeza a dos melhores theatros do mundo; acha-se ennobrecida com o nome dos melhores architectos, dos melhores pintores e scenographos, dos mais profundos compositores, dos cantores mais afamados; mas uma cousa lhe faltou, a intelligencia da sua missão, reflectida por um lado na esterilidade do genio nacional, e por outro na exclusão do baixo povo dos divertimentos theatraes.

A Comedia portugueza, desnaturada no seculo XVII com tantas causas de corrupção, viu-se no seculo XVIII perplexa entre duas forças extranhas egualmente poderosas e contrarias: as Operas italianas e as Tragedias francezas. Como em todas as violações da natureza, a graça dos velhos Autos tornou-se um esgár; a acção em vez de ser um resultado de leis da consciencia, converteu-se em paródia, tirada em parte dos grandes lances tétricos das Tragedias, e em parte formada de garganteios ridiculos de modinhas apropriadas das Operas. É este o caracter da unica vida que apresenta. Antes de entrarmos no estudo d'estas tres partes, a Baixa Comedia, a Tragedia e a Opera, vejamos a topographia do nosso roteiro, descrevendo os Theatros, a

que concorreu a sociedade portugueza e aonde se passaram as melhores emoções do seculo XVIII.

Abre este seculo com o antigo *Pateo das Arcas*, que desde 1591 até 1755 tem sido a unica arca de aliança dentro do qual se conservou a tradição dramatica popular. (1) Por um documento de 24 de Maio de 1707, que já citámos, sabe-se qual era o estado de florescencia d'este *Pateo*; o seu rendimento de 1711 a 1712, revela-nos uma numerosa concorrência de espectadores, e um symptoma de principio de secularisação da nossa sociedade; em 1716 a installação da Companhia de José Ferreira, mostra-nos que a comedia portugueza começava a apparecer depois do gigante diluvio de tragicomedias jesuiticas e comedias hespanholas de capa e espada. É n'este *Pateo* que se deve julgar terer sido representadas as *Mugigangas* e *Entremezes* colligidos por Francisco Vaz Lobo, e publicados em 1711. Perdido o privilegio da exploração d'este *Pateo* pelo Hospital de Todos os Santos, desde 1727 até 1731 dá-se immediatamente a livre concorrência do Theatro da Trindade, *Pateo dos Condes*, Theatro do Baile do Alto, Mouraria, Salitre, erigindo-se tambem os Theatros regios de Queluz, de Salvaterra, da Ajuda, da Graça, do Paço da Ribeira, ou Opera do Tejo, e do Sam Carlos.

Depois do *Pateo das Arcas*, o mais antigo

(1) *Historia do Theatro portuguez*, livro II, cap. 1.
livro IV, cap. 1.

Theatro da Mouraria, conhecido no século XVI pelo nome de *Pateo da Bitesga*; começou a funcionar a 11 de Julho de 1594 sob a direcção de Manoel Rodrigues. (1) Resistiu á acção do tempo e ás maldições do Santo Officio, mudando apenas de nome, e ficando assim chamado por ser situado no bairro da Mouraria. Até 1735 teve uma existencia obscura, e estava reduzido ás comédias de *bônifrates*; é o que se deprehende do testemunho do coevo Costa e Silva, que diz: «e como n'aquelle tempo (1735) havia na Mouraria um Theatro em que representavam *figuras inanimadas*, etc.» (2) Costa e Silva attribue a sua florescencia ás comédias de Antonio José.

O Theatro do Bairro Alto foi o primeiro que se tornou afamado no século XVIII; depois de terem n'elle figurado as Companhias hespanholas, as Comédias de Antonio José da Silva e de Alexandre Antonio de Lima manifestaram um symptoma de vida na arte nacional, immediatamente offuscada pelas Tragedias racia-
nianas que estavam em moda entre a nossa aristocracia. O Theatro do Bairro Alto era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure; (3) antes

(1) *Historia do Theatro portuguez*, t. 1, p. 320.

(2) *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 331.

(3) «Quando existia o tão falado Theatro do Bairro Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, etc.» Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 294. — Com o mesmo nome de Theatro do Bairro Alto, encontra-se memoria de outro situado na rua de Sam Roque; antes de 1842 era conhecido pelo nome de *Pateo do Patriarcha*. Não pôde haver duvida ou confusão com o antigo, porque este ultimo foi construido em 1812, segundo a *authoridade do snr. J. M. A. Nogueira*.

de 1734 era elle o que estava mais em voga, sustentando o seu esplendor pelo menos até á morte de Antonio José. A sumptuosidade de Dom João V chamando para Portugal os artistas italianos, vulgarizou entre nós o gosto pelas apparatusas decorações scenicas. O celebre pintor de architectura Simão Caetano Nunes, o primeiro decorador de Lisboa no seculo XVIII, dirigiu os trabalhos artisticos do Theatro do Bairro Alto. Silverio e Stopani tambem trabalharam na sua decoração antes de ser ajuntado ao Theatro da Rua dos Condes. Depois d'esta junção, Simão Caetano Nunes ficou com a direcção artistica, inventando os machinismos e as vistas para a representação das assombrosas magicas que andavam na moda, taes como o *Feiticeiro de Salerno*. Foi por esta qualidade que o nosso artista mereceu a preferencia a Silverio e Stopani. (1)

... Antes de 1734 estava estabelecida no Bairro Alto uma Companhia dirigida pelo comico hespanhol Antonio Rodrigues, cujo character assim nol-o descreve o Cavalheiro d'Oliveira: «Antonio Rodrigues, hespanhol sustentou-se com felicidade muitos annos no theatro de Lisboa. Era bonissimo poeta, philosopho, historiador e palaciano. Era homem de bem tanto ás direitas, como actor de merito. Do seu pórtio honrado redundou-lhe uma pensão annual de cento e vinte moedas de ouro que lhe dava o rei. Querido das mulheres, estimado da nobreza, e relacionado com muitos prelados do reino.

(1) Raczyński, *Dictionnaire artistique du Portugal*, p. 209

até do povo se fez idolatrar...» (1) No principio do século XVIII, como se vê d'este facto, ainda o theatro portuguez estava em poder dos actores hespanhoes; a devassidão de Dom João V chegou tambem do Convento de Odivellas até ás actrizes estrangeiras, tornando-se escandalosos os seus amores e prodigalidades com a Petronilla. Outra actriz hespanhola, Zabel Gamarra, muito antes da italiana Zamperini, deu egualmente volta á dignidade da fidalguia de Lisboa. O malicioso e sensato Cavalheiro de Oliveira, nos seus *Amusements periodiques*, relata como a Gamarra professou no Convento das Agostinhas ou de Santa Monica, e como, depois que expirou o seu apaixonado Marquez de Gouvea, deitou os votos ás malvas, e foi congrassar-se com o marido em Hespanha, entregando-se outra vez á vida do theatro. O Cavalheiro de Oliveira saiu de Portugal a 19 de Abril de 1734, portanto tudo quanto escreve do Theatro deve entender-se como anterior a esta data. Eis o valioso documento historico: «Gamarra étoit certainement la plus belle actrice que nous avons vu sur le Theatre de Lisbonne; elle étoit jeune, enjouée, engagante; elle avait beaucoup d'esprit, de vivacité, et de grands charmes dans toutes ses manières. Elle avoit un mari et un amant déclaré. Elle n'avoit donc, qu'un seul défaut, c'étoit celui d'être affectée ou infidèle: elle trahissoit et son mari et son galant; elle avoit de l'aversion pour l'un, et seulement de l'estime pour l'autre...»

(1) *Amusements périodiques*, t. 1, p. 41.

Todas estas scenas passavam-se em volta do Théâtre de Bairro Alto; isto explica em parte o preconceito que, não só pela influencia catholica mas tambem pela tradição classica, considerava a profissão de actor como infamante. Foi tambem por factos analogos que a rainha Dona Maria I deu um golpe profundo na arte nacional prohibindo que as mulheres entrassem em scena.

Com estes novos costumes imitados da côrte franceza de Luiz xv, (1) todos os talentos artisticos que appareciam procuravam o theatro para se revelarem. Raro é o artista de merito do seculo xviii que se não apresenta como scenographo ou pintor de architectura. O paisagista Pedro de Alcantra, natural do Algarve distinguio-se em Lisboa, entre 1747 e 1763 tomando parte na ornamentação e decoração de muitos Theatros. (2)

No meio de todas estas pompas exteriores, os actores não tinham escola, nem obras que os elevassem. No repertorio d'este theatro, as peças são phantasticas, exigem grandes mutações, machinas difficeis; da parte dos actores bastava ser desbocado para fazer rir e agradar á nobreza dissoluta e ao alto clero.

No prologo ao *Leitor desapaixonado*, que precede o primeiro volume das *Operas portuguezas*, queixa-se Antonio José da Silva da impossibilidade de escrever para Actores rudes e sem escola, como os que occu-

(1) *Introducção á Historia da Litteratura portug.*, p. 337

(2) Raczyński, *Dictionaire*, etc., p. 188.

param o Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1788; referindo-se áquelle que sabe criticar desapassionadamente, diz: «saberá discernir a difficuldade da Comica em um Theatro d'onde os representantes se animam de impulso alheio; d'onde os affectos e accidentes estão sepultados na sombra do inanimado, escurecendo estes muita parte da perfeição que nos Theatros se requer, por cuja causa se faz incomparavel o trabalho de compôr para semelhantes Interlocutores, que como nenhum seja senhor de suas acções, não as pôdem executar com a perfeição que devia ser; por este motivo surprehendido muitas vezes o discurso de quem compõe estas Obras, deixa de escrever muitos lances, por se não poderem executar.» (1) Não admirava que os actores do Theatro do Bairro Alto estivessem n'este estado, porque a vida de actor era julgada infame, segundo o espirito do direito romano que vigorava em Portugal antes da *Lei da Boa Razão*. Apesar d'isto, o Theatro do Bairro Alto foi um dos mais populares do seculo XVIII; levantou-o o talento de Antonio José da Silva. Simão Thadeu Ferreira, livreiro e collector das principaes Obras que aí se representaram, dá-nos estas curiosas noticias: «Leitor, foi tão grande o applauso e acceitação com que foram ouvidas as Operas que no Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o anno de 1733 até o de 1738, que não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente re-

(1) *Theatro Comico portuguez*, t. 1: p. 6, edição 1787.

petir, passavam a copiar-as, conservando ao depois
tas copias com uma tal avareza, que se faziam inv
veis para aquelles que desejavam na leitura d'el
uns apagar o desejo de as lerem, pelas não terem
vido, outros renovar a recreação com que no mes
Theatro as viram representadas.» N'este prologo
clara Simão Thadeu Ferreira, que possuia tamb
uma grande parte das comedias representadas nos Th
tros particulares; «Outras muitas conservo em meu
der, mas ainda não executadas, e outras que já o
ram em Theatros particulares, com que voluntariam
te te poderei lisongear o gosto sem que possas obrig
me pela promessa.»

Estas comedias não foram publicadas na collec
do *Theatro Comico*, mas imprimiram-se em folha
lante, e formam o corpo da nossa baixa comedia. P
avelmente no Theatro do Bairro Alto, floresceu
celebre actor Nicolau Felix Ferris, a quem Lord
rawley mandou que representasse uma comedia
portuguez, para fazer uma ideia da scena lusita
Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a rep
sentação pedida a comedia de Alexandre de Gusmão
o *Marido confundido*, imitação de Molière. Este fa
prova, que em 1737 continuava o theatro a perma
cer em peder dos actores hespanhoes, e que uma rep
sentação portugueza era um phenomeno para curio
dade. Isto tambem explica o grande espanto caus
pelas Operas portuguezas de Antonio José e Alex
dre Antonio de Lima.

Vimos o grande número de artistas que trabalhavam na decoração do Theatro do Bairro Alto; um contemporaneo confessa que a sua florescencia foi de 1733 a 1738. Nas Comedias representadas n'esta periodo ha um excesso de vistas, um abuso deslumbrante de mutações. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha*, representada no Theatro do Bairro Alto no mês de Outubro de 1738, descreve-se assim o «Apparato do Theatro e sua fabrica: Um carro com varias figuras dentro. — Uma capoeira sobre um carro, em que hirá um Leão, que sae fóra a seu tempo. — Um carro em que vem Dulcinea e varias figuras. — Dois cavallos um de Dom Quixote e outro de Sansão Carrasco. — Dois burros, um para Sancho Pança e outro para uma Sabia. — O Monte Parnaso com as Musas, Apollo e o Cavallo Pegasso. — Um porco. — Um cavallo que vem pelo ar e se lhe põe fogo. — Uma nuvem, etc.» Para esta representação davam-se as seguintes mutações: Sala de pannos de raz, bofetes e cadeiras, Bastidões de bosque; bosque e no meio um monte; sala de columnas e jardim funebre; vista de selva e mar, com um moinho ao longe, sala de azulejos, jardim alegre, etc. Tudo uma riqueza em contraposição com a graça chula da peça. Na *Esopaida*, representada em Abril de 1734 no Bairro Alto, o assumpto grego renovado pela Italia e introduzido em Portugal por Dom João V, deixava os artistas pôr em pratica as suas regras e symetrias academicas; não faltaram n'esta peça Templos e arraiaes, vistas de mar, selvas, jardins e came-

ras azulejadas: Em uma rubrica se lê: «Descobri um Templo, e no fim d'elle estará uma estatua de piter ao pé da qual hade haver uma Aguia com asios nas unhas, a qual se ha de mover a seu tempo. . . » «Vôa a Aguia acima dita, e se põe sobre a beça de Esopo, que cahirá por terra, e depois se pôr como estava.» Tudo isto indica cumpticados chinismos, em que Simão Caetano Nunes, Manoel Caetano de Sousa e Oliveira Bernardes desperdiçaram seu talento abrilhantando os theatros da capital, procuravam comprazer com a moda do seculo. *Encantos de Medea*, representados em 1735, em Medea abria-se o panno apparecendo um mar, em que navegava a Nau Argos; após o desembarque de Jason apparecia-se uma mutação em que apparecia uma sala com um Throno; á quarta mutação via-se «um jardim aonde está o Vellocino, que é um Carneiro de ouro ao som do côro e instrumentos, sahirá Jason pela porta de fóra a cavallo no Pegaso, que trará azas, e depois entrará no jardim, aonde tambem estará um Dragão lançando fogo, e com elle brigará Jason.» Outra rubrica continha a descrever estes difficultosos apperlhos: «Mata ao Dragão, que com urros se meterá em um buraco do Tablado d'onde sairão chammas de fogo e a esse tempo se desapêa do cavallo, que voando tomará diverso caminho, e ao mesmo tempo descenderá Medea em uma nuvem, que vindo fechada se abrir d'ella sairá Medea.» (1) São infindas as mutações

(1) *Operas portuguezas*, t. i. p. 243.

d'este genero, em que se abrem montes, chovem raios, surgem torres, batalham exercitos, velejam navios, dão-se transformações e metamorphoses; o theatro estava reduzido a um cosmorama grandioso, em que as palavras serviam de pretexto para os estupendos artificios. Em Maio de 1736 foi a representação de *Jupiter e Alcmena*; tambem aí apparece Juno descendo em uma nuvem «e n'ella virá pintado não só o arco Iris, mas em figura a ninfa Iris.» (1) Em Novembro de 1736 representou-se o *Labyrintho de Creta*; as rubricas mostram-nos as exigencias do scenario; abre a scena com um: «Bosque e Marinha, e haverá no lado do Theatro uma gruta, e depois de se vêr no mar uma armada fluctuando com tempestade, sairão, etc.» (2) A segunda scena apresenta um «Templo com estatuas de Venus e Cupido, e uma pyra ardendo.» Nas *Gueras do Alecrim e Mangerona*, representadas no Carnaval de 1737, faz-se uma satyra de costumes da sociedade lisbonense, e por isso os artistas e machinistas pouco tiveram que engenhar; assim despida de espectáculo, esta comedia foi a que mais agradou no Theatro do Bairro Alto, e a unica que se tornou popular, contando-se d'ella sete edições. Em Maio de 1737 o Theatro do Bairro Alto voltou outra vez ás magicas, empregadas nas *Variedades de Proteu*; emquanto se tocava a symphonia, e se cantava alternadamente, appa-

(1) Ibid. p. 326.

(2) Ibid. t. II. p. 6.

recia um: «Porto de mar, em que haverá uma ponte aonde chegarão escaleres... e antes d'isto apparecer uma nau á vela; e ao mesmo tempo passará um côche pelo Proscenio do Theatro...» (1) «Bosque. Haverá um monte matisado de flores e ao som de uma symphonia de trompas irão sahindo varios monteiros com instrumentos venatorios, e se verão cruzar o Theatro varios animaes silvestres, etc.» Com o *Precipio* e *Phaetonte*, representado em Janeiro de 1738, acabou a vida esplendida do Theatro do Bairro Alto. Desde 5 de Outubro de 1737, que Antonio José de Silva, auctor d'estas comedias magicas e entremeadas de musica, jazia nos carceres do Santo Officio, esperando a liberdade de Gil Vicente, a quem a Inquisição não recompensou por ter vindo tão tarde; a 19 de Outubro de 1739 foi trucidado este homem prestante a quem se devem os primeiros esforços para levantar o theatro nacional. Depois da morte de Antonio José começou a florescer o Theatro da Mouraria, chegando muitas peças a serem communs ao repertorio de ambos os Theatros; substituiu-o, é verdade, o engraçado Alexandre Antonio de Lima, mas não tinha fecundidade para satisfazer a ancia de novidade do publico; Theatro do Bairro Alto começou a representar as traducções das Operas de Metastasio até 1741, e as Tragedias de Voltaire.

Em 1742 estava estabelecido no Bairro Alto, Fra

(1) Ibid. t. II, p. 272.

cisco Luiz, com um espectáculo de *Bonifrates* e a exhibição de um *Presepio*. Em um recibo passado pelo Hospital de Todos os Santos e publicado pelo snr. J. M. A. Nogueira, se lê: «Pagou Francisco Luiz, por um fiador Victorino Vaz Gonçalves, por conta que devia do arrendamento dos *bonecos* da Casa do Bairro Alto, reis 120\$000, entrando n'aquella quantia 60\$000 da Casa do *Presepio*.» (1)

Depois da morte de Antonio José, e dos esforços de Alexandre Antonio de Lima, o Theatro do Bairro Alto recorreu outra vez aos espectáculos dos *Bonifratus* e *Presepios*. Foi n'este estado que tomou conta d'elle o fecundo Nicolau Luiz. Falando da representação do *Belisario* de Nicolau Luiz no Theatro do Bairro Alto, Manoel de Figueiredo dá a entender este facto: «Como a minha comedia *Perigos da Educação* havia pouco tempo que tinha cahido no mesmo theatro, discorra-se que assumpto de riso e de mofa não seria aquelle meu dito, entre gentes que estavam loucas com o *Belisario* e que sabem o theatro dos *bonecos*?» (2)

Nicolau Luiz o celebre poeta dramatico, era o ensaiador do Theatro do Bairro Alto. A este theatro pertencia a celebre Cecilia Rosa, «a melhor actriz d'aquelle tempo» (3) como diz Costa e Silva que conheceu de perto a melhor parte dos actores do seculo XVIII.

D'esta eminente actriz, fala o poeta Manoel de Fi-

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3742.

(2) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. II, discurso 6.

(3) *Ensaio biographico critico*, t. X, p. 296.

gueiredo: «Passados tempos, visitando a senhora Cecilia Rosa, a achei vestindo-se para ir ao ensaio falando-se em assumptos do Theatro, me disse que punha na scena o *Belisario*; vertido pelo mesmo po que traduzira em portuguez a comedia castelhana *Renar despues de morir*, que tempo antes me havia e prestado para lêr; fez a casualidade que tivesse al poema, vi o principio e louvei logo o traductor por tirar a torpeza do adulterio; a hora do ensaio era c gada, despedi-me, ella partiu.» Cecilia Rosa da como auctor do *Belisario* Nicolau Luiz, que tem antes fizera representar a tragedia *Inez de Castro*, parte traduzida e imitada da comedia de Luiz Vel de Guevara. (1)

Cecilia Rosa desempenhou o papel de Ignez *Castro* de Nicolau Luiz, cujo talento de ensaiador era admiravel. Diz Costa e Silva: «Se devo dar credito ao que diziam os actores que trabalharam debaixo da sua direcção, nunca appareceu no theatro portugum ensaiador tão habil. *Uma comedia mettida em scena por Nicolau Luiz*; me disse muitas vezes José Malix, *era um ramalhete.*» (2)

O engenhoso poeta dramatico Manoel de Figueiredo, descreve uma representação do *Belisario*, escrito e ensaiado por Nicolau Luiz: «Fez a casualidade de achando-me a jogar ao anoutecer em casa de um a

(1) Analisada na *Historia do Theatro Portuguez*, t. II, 320 a 325.

(2) *Ensaio, etc.*, t. x, p. 297.

go com quem jantara em Lisboa, se movesse a conversação sobre o *Belisario*; e extranhando eu que ainda durasse, me respondeu um doutor medico: «E durará sempre! Nunca se viu obra como aquella, para quem entende do tragico.» E disse-o com valentia; eu que nunca mais pude pôr olhos no doutor sem ver-me tentado de um frouxo de riso para que já não tinha disfarçar, acabei o *rober* e parti para o theatro. — A taes horas fui, que já não havia fumos de cobrador; sempre encontrei um que recebesse o dinheiro; mas o theatro não obstante as muitas recitas, se achava ainda preamar pelas ervas, pois estava um grupo de gentes em pé no corredor. Ao romper por elle, fiquei vexado, e por entender que não representavam a tragedia, ouvindo uma risada semelhante á que presenciei em outra occasião, quando no *Esposo fingido* appareceu o burro no theatro. Com effeito porem, era o *Belisario* o que os fazia rir. — Assentei-me ainda que mal, e alguns dos que guarneciam as fressuras se foram acotovelando, e mostrando-me aos outros, como quem diz: «A inveja com que estará este pobre de semelhantes applausos, vendo cahir o outro dia a sua comedia!» Nenhum pode cortejar-me sem sorriso: ali ouvi o que digo nos *Censores do Theatro*, cuja conversação me atalha a dança; e a má musica que junto a mim se ia levantando, me fez sair mais depressa; pois um official de cavalleria, chamado mr. Luiz de Chermont, tão desembaraçado como nada tonto, . . . exclamou metendo em ridiculo o poema e os que o celebravam; o que me

obrigou a apressar o passo para ganhar a seje, sahindo de theatro como os espectadores da minha Comedia repetindo até Alcolena: «*O que é o mundo!*» (1) Esta anedocta pouco lisongeira para Nicolau Luiz, pinta-nos a vida artistica do Theatro do Bairro Alto depois de 1560.

Ao Theatro do Bairro Alto pertenceram os actores José Felix da Costa, Victorino José Leite, João Ignacio Henriques, José Antonio Ferreira, Victor Porphyrio Berja e Antonio Borges Garrido, que na sua mocidade representaram nas comedias de Nicolau Luiz, como declararam a Costa e Silva; muitos d'estes actores foram depois recrutados para o Theatro do Salitre por Antonio José de Paula.

O panno de bocca do Theatro do Bairro Alto foi pintado em 1760 pelo pintor e gravador Joaquim Manoel da Rocha. (2)

Em 1768 representava n'este theatro a celebre cantora Todi, então conhecida pelo nome Luiza Rosa de Aguiar; n'este anno representou o *Tartufo* de Molière traduzido para o Bairro Alto pelo Capitão Manoel de Sousa. A educação musical d'esta eminente cantora e actriz é devida a David Perez. No Bairro Alto e no Condes foi a sua estreia. N'este Theatro tambem figurou sua irmã Cecilia de Aguiar, nas Tragedias *Alzira* e *Zaira* de Voltaire, traduzidas pelo arcade e medi-

(1) *Obras de Manoel de Figueiredo*, t. II, disc. 6.

(2) Cyrillo, *Mem.* p. 116 e 120; Raczyński, *Diet.* p. 246.

beixas; egualmente figuraram n'este theatro como actoras, mais duas irmãs, Isabel e Iphigenia de Aguiar. (1) Foi preciso que se revogasse a lei estúpida de D. Maria I, para que déssemos á Europa a celebre *Todi*.

No corpo de baixa comedia de cordel, vêm alguns entremezes com a declaração de terem sido representados n'este Theatro; taes são os *Velhos Amantes*, de 1784, e *Olinda*, ficção comica de 1789.

Depois do Theatro do Bairro Alto, cabe o primeiro logar, principalmente pelo seu caracter lyrico, ao Theatro ou Pateo dos Condes.

Sabe-se que existia antes de 1737; pela queixa de Pagnetti, empresario da Opera Italiana no theatro de frente do Convento da Trindade, se conhece que em 1736 estivera n'este theatro uma Companhia que representava comedias italianas; em 1737 sabemos que o Pateo dos Condes estava occupado por uma companhia franceza, que representava Operetas e *ballets* e fazia exhibições de presepios e *marionettes*, pelo que pagava ao Hospital de Todos os Santos seiscentos mil reis annuaes. O Pateo dos Condes é muito anterior a qualquer d'estas datas, por isso que na referida queixa de Pagnetti, se refere ao *Pateo dos Condes* «em que antigamente se representavam em hespanhol por seis centos mil reis, etc.» D'aqui se póde inferir a antiguidade d'este theatro. Continuou florescente, de sorte que em

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, vb.^o *Todi*. — Balbi, *Essai Statistique*, t. n.^o p. ccxix.

1739 estava occupado por uma companhia italiana como se sabe pelas tres operas aí cantadas *Demetrius* de Schiassi, *Il Velogeso* de Sala, e *Merope*; em 1741 ainda lá se representou o *Ciro riconosciuto* de Caldara. Arruinado Pagnetti com a empresa da Opera do theatro da Trindade, passou o contracto feito por dez annos a Antonio Ferreira Carlos, que no theatro da rua dos Condes ainda em 1742 pagava ao Hospital 600\$00 réis annuaes.

O terremoto de 1755 tambem arrasou o Pateo dos Condes; em ruinas ficou até que foi levantado no mesmo sitio em 1770 pelo architecto Petronio Mazoni um novo theatro que recebeu o mesmo titulo que o primitivo, sem comtudo haver entre elles nada de commun. Aqui se distinguio a celebre Todi.

O theatro da Rua dos Condes está situado aonde era antigamente a cadeia do tronco, «antiga cadeia situada onde ora está o theatro da rua dos Condes, cujo pateo inda recorda o seu nome.» (1)

Quando Simão Caetano Nunes adoeceu, confiou a direcção d'este theatro a Gaspar José Raposo, dotado de bastante talento para a pintura, occupando-se com habilidade nos trabalhos de decoração. Era então empresario Paulino José da Silva; Raposo continuou dirigindo-o artisticamente até depois da morte de seu mestre em 1803. Aleijado das pernas e levado em um carrinho pintava e dirigia os trabalhos de scenographia. O pi

(1) Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 24

ter decorador Manoel da Costa, depois de haver pintado o Theatro de Salitre, tambem foi aggregado como pintor ao Theatro da Rua dos Condes. (1) De 1770 a 1774 esteve n'este Theatro.

Aqui brilhou egualmente a Companhia da Zamperini; a 20 de Abril de 1774 cantou-se a Opera de Sacchini intitulada *L'Isola d'amore*, desempenhada pela afamada Zamperini, Trebbi, Schettini, etc; a 18 de Maio de 1774 tambem foi cantada a Opera de Bernardino Ottani *L'amore senza malicia*, tambem executada pela Zamperini, Trebbi e Felicaldi, etc. (2) D'aqui se originou a fundação do Theatro de S. Carlos.

A par d'estes espectaculos privatimente aristocraticos, temos como divertimentos populares o Theatro de *Bonifrates*.

Na Provisão de 15 de Setembro de 1739, em que se concede ao Hospital o privilegio sobre as representações, se allude aos espectaculos de *bonifrates*: «E por quanto de poucos tempos a esta parte se tinham introduzido n'esta côrte outra especie de Operas, que, supposto se não fizessem com figuras vivas, mas artificiaes, eram verdadeiras comedias e operas, que se faziam pelo mesmo estyllo d'ellas, e com musica, representando-se publicamente em casas alugadas para isso, e admitindo-se a ellas todos os que pagavam a entrada taxada pelos authores, termos em que da mesma sorte as comprehendia o privilegio do dito Hospi-

(1) Raczynski, *Dict.* p. 227.

(2) *Archivo Pittoresco*, t. ix, p. 148.

tal de se não poderem representar sem licença do mesmo Hospital, nem em logar que por elle lhe não fosse assignalado, de que eu lhes tinha feito mercê, do que podessem usar a respeito de comedias ou operas de que não tinham differença alguma substancial estas modernas representações que se faziam com figuras artificiaes, e que na realidade eram o mesmo que comedia e opera, e que com o nome d'esta se representavam. . . e visto o que allegaram (Provedor, Thesoureiro e Mestres do Hospital) informação que se houve pelo doutor Francisco Nunes Cardeal, juiz que foi dos feitos da minha corôa e fazenda, ouvindo as partes, resposta do procurador da mesma corôa a que se deu vista e não teve duvida; hei por bem declarar que o privilegio concedido ao Hospital e de que os Supplicantes tratavam, e uso d'elle, comprehenda tambem as representações que se fazem com *figuras artificiaes*, e mando que por elle possam os supplicantes prohibir que se não façam sem licença do mesmo Hospital, e em logar que por elle lhes não seja assignalado da mesma sorte que as comedias e operas. . . »

Um outro Theatro em que se representavam Operas, conhecido apenas pelo logar em que estava situado, nos mostra como estes espectaculos entravam na phase nova da vida portugueza, que imitava os usos da côrte de Luiz XV.

Quando no seculo XVIII os monarchas, para se esquecerem das ideias liberaes que germinavam na Europa, creavam em volta de si divertimentos faustosos

que absorviam rios de dinheiro, mostrando assim que eram poderosos ao menos em gastar, a Opera italiana foi a que mais occupou a attenção das côrtes. Não era isto admiração pelo genio musical que a humanidade revelava, porque Mozart foi desprezado em França e soffreu bastantes adversidades na Allemanha, era primeiro que tudo um aparatoso *dilletantismo* occupado em intrigas de bastidores suscitadas pelos *castrati*, que fazia com que a Opera merecesse tanto a protecção dos monarchas. Em Portugal a Opera foi introduzida como um espectaculo regio, nos casamentos dos principes. D'entre varias Operas que se cantaram em Lisboa em 1720, resta ainda o titulo de *Il triumpho delle virtu*. (1) Desde que em 1727 foi abolido o privilegio em que só o Hospital de Todos os Santos dava licença, mediante certa parte nos lucros, para as representações scenicas, o theatro italiano tomou mais desenvolvimento; em 1735 inaugurou-se uma Opera italiana, em umas casas defronte do Convento da Trindade, em que se representava publicamente, mediante uma certa ta-

(1) Com este titulo existe um elogio dramatico, sem data, mas com certeza muito posterior a 1720: «*Il trionfo della Virtù*, componimento dramatico dedicato al Eccellenza del signore Marchese di Pombal, Primo Ministro, secretario de Stato ec, ec. ec. del Re Fedelissimo. Di Eleonora de Fonseca Pimentel.» O opusculo não tem data, mas a dedicatória é: «Di Napoli li 15 di marzo 1777 ;» aí se refere a inauguração da Estatua Equestre. Segundo se crê, esta dama, de origem portugueza, conhecida tambem pelo nome poetico de Actidora Esperatusa, nasceu em 1750 ; d'onde se conclue que a opera cantada em 1720 teria outro libretto. Vid. a biographia d'esta poetisa luso-italiana, no *Comm. do Porto*, n.º 124, xvii anno.

xa de entrada apresentada pela empresa. Continuou assim, até que com a affluencia de uma companhia comica italiana, de uma companhia franceza, e outros de bonifrates, o Hospital requereu a Dom João v, e o reintegrasse no goso do seu antigo privilegio, e datava de 1588.

A Opera que estava estabelecida nas casas ao do Convento da Trindade, teve de requerer ao Hospital licença para continuar os seus espectaculos; era então empresario Alexandre Pagnetti, que pelo me explorava este campo desde 1735. Os lucros que tirava durante os dois annos em que estivera independente do privilegio do Hospital foram bons, por isso se sujeitava á licença e condições impostas por esse. O Theatro da Trindade era tambem conhecido pelo nome de *Academia de Musica*; a 23 de Abril de 1739 se effectuou n'elle um grande sarau musical, executado por Helena e Angela Pagnetti, Domingos Galleti, Caetano Valleti, etc., sob a direcção de Caetano Maria Schiassi, compositor da Camara do Principe de Darmstad, (1) e autor da opera *Demetrio*, representada em 1739.

Eis o despacho da Meza do Hospital: «A Meza usando do seu privilegio na fórma que lhe é concedida dá licença ao supplicante para representar Operas como até agora, no theatro junto ao Convento da Trindade, por tempo de 10 annos, contribuindo em ca

(1) Benevides, *Archivo Pittoresco*, t. ix p. 148.

um com setecentos mil reis, para a cura de enfermos do Hospital, pagos aos quarteis. Meza, 17 de Julho de 1787.»

Alexandre Pagnetti, empresario da Opera da Trindade, soffria uma terrivel competencia com o Theatro do Pateo dos Condes, aonde então representava uma companhia de francezes; estes exploravam o publico com comedias, com *ballets*, com entremezes e tambem com *marionettes* ou scenas de presepio. Pagnetti recorreu á Meza do Hospital expondo-lhe todos estes inconvenientes: «que não podia concorrer com os empresarios das Comedias italianas, a quem o Hospital concedera represental-as dando-lhe aquelle Pateo (da rua dos Condes) em que antigamente se representavam em hespanhol, por seiscentos mil reis, no que claramente se vê, vieram os ditos francezes a ter mais utilidade do que antes tinham, pois então pagavam oitocentos mil reis de aluguer de umas casas, em que faziam as ditas comedias, e agora se lhes deu casa e privilegio por menos duzentos mil reis, á vista do que se faz preciso ao supplicante expôr a VV. EE., que sendo elle o primeiro que fez offerta e lanço para esta casa, e tendo sido elle quem n'esta côrte principiou com tanta despeza o divertimento da Opera, para o que faz grande empenho de sua casa, por causa dos luctos.reaes, sem a fazer, por cuja rasão, querendo vêr se recuperava alguma cousa no tempo da primavera, se empenhou muito mais, como é notorio, em que mostra a experiencia, que só nos tres mezes de inverno e entrudo, se póde

fazer com esperança de alguma utilidade. . . tendo pago um conto de reis pelas casas em que está o dito theatro e fazer trinta e cinco mil cruzados de despesas certas, para pôr prompto o dito theatro, e companhias de musicos que esperam.» Os luctos reaes a que se refere Pagnetti, foram pela ocasião da morte da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 1736.

Pagnetti pedia que lhe diminuíssem a contribuição ou que lhe déssem terreno para fundar um theatro, e que se impuzessem certas restricções aos outros theatros, prohibindo-lhes o «andarem fazendo representações em musica, nem ainda a titulo de entremezes, como tambem nos presepios que não possam exceder o tamanho nem qualidade das figuras, e que havendo outro qualquer curioso que queira fazer Operas, o supplicante lh'o possa impedir. . . sendo só os divertimentos da Opera e Comedias, os unicos que para a concorrência dos curiosos d'esta côrte, parece são de sobejo.»

A Meza do Hospital abateu cem mil reis á pensão dos setecentos, por despacho de 28 de Julho de 1737, não attendendo ás outras clausulas propostas por Pagnetti. Este abatimento ou redução a seiscentos mil reis não salvou o empresario, que requereu de novo ao Hospital, para que, em attenção das grandes despesas que fizera em contractar dançarinos, cantores, scenarios e vestuarios, lhe désse licença para construir um theatro seu, dentro de dois annos, continuando a pagar trezentos mil reis annuaes. O Hospital deferiu a pretensão, mas Pagnetti não a pôde sustentar, durando ape-

nas seis mezes na sua mão, passando o resto do tempo para Antonio Ferreira Carlos. O Privilegio de representar Operas, concedido a Pagnetti por espaço de dez annos, ficou a Ferreira Carlos, que o continuou a exercer no theatro dos Condes, acabando em 1742, por isso que a Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743 acabou com o privilegio do Hospital.

Na *Relação das Rendas e gastos do Hospital real de Todos os Santos*, relativa ao anno de 1742 a 1743 (de Novembro a Outubro) vem a seguinte verba:

«Do rendimento que o Hospital recebia das Operas e Comedias, que se representavam n'esta cidade, cobrou: 1:300\$000 rs.» (1) Nos annos seguintes já não vem mencionada esta verba; por tanto a verba supra, como se deduz pela palavra *recebia*, refere-se talvez á cobrança de rendas atrasadas.

Tornado o Theatro portuguez uma sumptuosidade faustosa da côrte e da nossa fidalguia, immediatamente se dá o concurso dos architectos e pintores do seculo XVIII, que estipendiados pelos monarchas converteram o humilde Pateo das Comedias em soberbo amphitheatro. Na segunda metade do seculo XVIII contam-se nada menos de quatro theatros regios exclusivamente destinados a distrahir o vasio de interesses da côrte, cujos aulicos se entretinham a acompanhar o santissimo sacramento e a correr touros. O malicioso Lord Beckford descreve-nos uma recepção no paço, em que

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3685.

estavam o principe do Brazil, e Dom João com as mãos metidas nas algibeiras, escancarando a bocca até as orelhas com semsaboria, e correndo com os olhos de umas para outras cousas com a petulancia da imbecillidade. Para distraír estas almas se construíram o Theatros de Queluz, de Salvaterra, a Opera do Tejo, e o Theatro da Ajuda.

O Theatro de Queluz foi dirigido pelo architecto e decorador Ignacio de Oliveira, que Dom João v havia mandado estudar a Roma, aonde foi discipulo de Benedetto Letti e de Paulo Mathei. Este celebre artista tambem, durante a ausencia de Bibiena, dirigiu o Theatro Real chamado *Opera do Tejo*, bem como o Theatro dos Congregados do Espirito Santo e o Theatro da rua dos Condes; morreu a 18 de Janeiro de 1781. (1) O Theatro de Queluz era destinado para a representação lyrica, e distingue-se por ter sido o centro aonde começava a crear-se a Opera portugueza; n'elle figuraram os compositores portuguezes Luciano Xavier dos Santos, Jeronymo Francisco de Lima, João de Sousa Carvalho, Antonio da Silva e João Cordeiro da Silva. em Queluz cantaram-se Operas de Piccini e de David Perez. Eis a serie chronologica das Operas que se cantaram n'este regio theatro:

1763—*L'amante ridiculo deluso*, de Piccini.

1764—*Gli Orti Esperide*, de Luciano Xavier dos Santos.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, etc., p. 214; Cyrillo, *Mem.* p. 9.

tos, compositor e Organista do Infante D. Pedro na real capella dos Paços da Bemposta.

1767—*L'Isola desabitata*, de David Perez. .

1771—*Il Palladio conservato*, de Luciano Xavier dos Santos.

1774—*Ritorno di Ulysse in Itaca*, de David Perez.

1778—*Il Natale de Giove*, Opera por João Cordeiro da Silva.

1778—*Angelica*, de João de Sousa Carvalho, successor de David Perez, e mestre de Marcos Portugal. Esta Opera foi cantada no anniversario da Princeza do Brazil, D. Maria Benedicta.

1778—*Alcide Albinio*, de Luciano Xavier dos Santos.

1779—*Ati e Sangaride*, Serenata por Luciano Xavier dos Santos, cantada por Orti, Ripa, Reyna, Torriani e Galati.

1779—*La Galatêa*, Serenata de Antonio da Silva, discipulo de David Perez.

1780—*Testoride Argonauta*, Opera de João de Sousa Carvalho.

1781—*Palmira de Tebe*, Serenata de Luciano Xavier dos Santos, cantada pelos musicos acima nomeados, á excepção de Galati, substituido por Toti.

1781—*Seleuco, ré di Siria*, Opera de João de Sousa Carvalho, cantada no anniversario de D. Pedro III.

1782—*Everardo II, ré di Lithuania*, pelo mesmo.

- 1782—*Callirroé in Sira*, Opera de Antonio da Silva
1783—*Endimione*, Opera de João de Sousa Carvalho
1783—*Sirace de Sophonisba*, Opera de Antonio Lea
Moreira, no anniversario de D. Pedro III.
1784—*Il Ratto di Proserpina*, Opera de João Cordeiro
da Silva; cantaram-na Reyna, Ripa, Tor
riani, Marini e Venturi.
1785—*Archelao*, Opera pelo mesmo, substituindo no
cantores Ferracuti a Venturi.
1785—*Ercole sul Tago*, Opera de Luciano Xavier do
Santos, cantada pelos cantores citados.
1787—*Telemaco nell' isola di Calypso*, Opera de João
Cordeiro da Silva, cantada pelos mesmos.

Outro Theatro regio, igualmente celebre, era o d
Ajuda ou de Dom João v, fundado com o palacio;
sua inauguração data de 4 de Novembro de 1739. D
Coimbra, para aonde fugira do terromoto em 1755
foi chamado a Lisboa o italiano Jacopo Azolini, qu
dirigira anteriormente a Opera do Tejo, para se encar
regar das decorações scenographicas do Theatro d
Ajuda. Foi isto em 1767 ou 1768; exerceu este em
prego até ao anno de 1786 ou 1787, tempo em qu
morreu com 70 annos pouco mais ou menos. Foran
discipulos de Azolini, além d'outros muitos, José Car
Binheti e Manoel Piolti; sentindo-se já doente
quando pôz em scena a Opera *Assur*, reuniu em con
o os discipulos, dando-lhes por thema varias deco
as, para assim vêr qual estaria no caso de o sub

stituir. Binheti pintou um Templo, e Piolti um Palacio real; foram estes dois os unicos approvados, mas Azo-
lini morreu sem se ter decidido por nenhum. (1) No
Theatro regio da Ajuda intermeavam-se as Operas ita-
lianas com as tentativas da Opera nacional. Recom-
pondo o seu repertorio conhece-se o grau da vida artis-
tica que teve:

1753—*L'Eroe Cinese*, Opera de David Perez; a sua
actividade artistica manifestou-se em Portu-
gal em 1752 com o *Demofonte*.

1754—*Ipermenestra*, pelo mesmo.

1764—*Cavaliere per amore*, Opera de Piccini.

1765—*I Francesi brillanti*, Opera de Paesiello.

1768—*Solimano*, Opera de David Perez.

1769—*Amor industrioso*, Opera de João de Sousa Car-
valho.

1771—*Clemenza di Tito*, Opera de Jomelli.

1773—*Armida abandonada*, Opera de Jomelli.

1773—*Eumene*, Opera de João de Sousa Carvalho,
cantada no anniversario de D. José.

1774—*Olympiade*, de Jomelli.

1775—*Demofonte*, Opera de Jomelli.

1778—*Gioas, ré di Giuda*, Oratorio de Antonio da
Silva.

1779—*Gli Orti Esperide*, Opera por Jeronymo Fran-
cisco de Lima.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, 18.

- 1780—*Edolide e Cambise*, Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Orti, Torricelli, Ripa e Toti.
- 1783—*Salomé, madre de' sette martiri Macabei*, Oratorio de João Cordeiro da Silva.
- 1783—*Tomiri*, Opera de João de Sousa Carvalho.
- 1784—*Il ritorno di Tobia*, Oratorio de Haydn.
- 1784—*Alcione*, Opera pelo mesmo.
- 1784—*Esione*, Opera de Luciano Xavier dos Santos.
- 1785—*Nettuno e Egle*, Opera de João de Sousa Carvalho.
- 1785—*L'Imminei di Delfo*, Opera de Antonio Leal Moreira; no casamento do Infante.
- 1786—*Esther*, Oratorio de Antonio Leal Moreira.
- 1788—*Gli Eroé Spartani*, Opera de Antonio Leal Moreira.
- 1788—*Megara tebana*, Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Gelati, Polichini, Marini e Ferracuti.
- 1789—*Lindani e Dalmiro*, Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Gelati, Marini, Sclettini, Manna, Capellani e Ballo.
- 1789—*La Vera constanza*, Opera de Jeronymo Francisco de Lima.
- 1789—*Numa Pompilio*, Serenata de João de Sousa Carvalho.
- 1790—*Le trame deluzo*, Opera de Domenico Cimarosa.

De todos estes Theatros regios o mais assombroso, e talvez o primeiro que existiu na Europa, notavel pelas suas dimensões e fabulosa riqueza foi o Theatro Real, chamado Opera do Tejo, inaugurado a 31 de Maio de 1755, e n'esse mesmo anno reduzido a um montão de ruinas pelo terremoto. O italiano João Carlos Bibiena, pintor de decorações, que veio servir Dom José em 1753, foi o principal decorador da Opera do Tejo; com elle vieram da Italia Marcos, pintor de figura, e Paulo, pintor de batalhas. (1) Antes de Bibiena, João Berardi dirigira como pintor a decoração do Theatro, e foi este artista o que gravou os magnificos librettos das operas que aí se representaram, e que se distribuiam aos espectadores. Durante a ausencia de Bibiena, substituiu-o na direcção artistica Ignacio de Oliveira Bernardes, pintor e architecto, sendo depois tambem substituido por Jacopo Azolini. Emquanto Ignacio de Oliveira exerceu este brilhante cargo, José Antonio Narciso era o encarregado de executar os planos inventados por Oliveira; Narciso continnuou a trabalhar ainda depois da chegada de Azolini. Narciso havia nascido em Lisboa em 1731, aonde morreu em 1811. (2) Tambem na Opera do Tejo devia ter trabalhado Lourenço da Cunha, o melhor pintor portuguez de perspectiva e architectura, rival de Bacarelli e emulo de Bibiena; Lourenço da Cunha havia voltado da

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 28; Cyrillo, *Mem.*, p. 175, 188, e 190.

(2) *Ibid*, p. 205; Cyril. *ib.* p. 219.

Italia em 1744. Nicolau Servandoni tambem era dos distinctos scenographos d'este fabuloso Thea aonde occupava o cargo de machinista juntamente com Petronio Manzoni. O Theatro foi inaugurado em de Março de 1755, anniversario natalicio da rainha. Depois de ter occupado os grandes architectos e scenographos, os mais celebres *castrati* d'este seculo de opulencia monarchica vieram aqui fazer eccoar as suas vozes inimitaveis. Os nomes de Elisi, Cafarelli, Mazzuoli, Giziello, Veroli, Balbi, Luciani, Raaf, Raina, Guadagni e Balino, formavam, no dizer do inglez Burney, uma Constellação de grandes cantores. (1) Caffarelli e Caffarelli recebiam de ordenado doze a treze contos de reis cantando apenas pouco mais de dois mezes. O tenor Balbi recebeu por duas estações vinte e quatro mil cruzados. Dom José brindava o *castrato* Giziello depois de executar uma Cantata de Jomelli, offerecendo-lhe uma gallinha de ouro cercada de vinte e quatro pintainhos?

Era director d'este extraordinario Theatro dos Theatros da Ribeira, ou Opera do Tejo, o afamado David Perez, napolitano, que floresceu em Portugal de 1771 a 1788. Burney, descrevendo a estreia extraordinaria de David Perez no *Demofonte*, pela valentia da orchestra e pelas esplendidissimas decorações, quasi na fala da Opera do Tejo, diz: «Mas o Theatro de

(1) *A general History of Music*, t. iv, apud Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. i, p. 180, notavel n'esta descripção.

magestade portugueza, inaugurado no anniversario natalicio da rainha, a 31 de Março de 1755, ultrapassa em magnitude e decorações *tudo quanto os tempos modernos podem apresentar.*» (1) Se nos lembrarmos que este vasto e erudito historiador da musica, viajou pela Italia, França, Allemanha e Inglaterra, em um tempo em que os reis tinham rivalidades mutuas no esplendor das suas Capellas e Theatros particulares e se disputavam os melhores compositores e cantores, não custará a acreditar em tantas maravilhas. Dom José pensionava Jomelli para lhe remetter a partitura das Operas que escrevia para a côrte de Wurtemberg; as Operas *Il Velogeso*, e *Enea nel Lazio*, com uma *Cantata* encommendada para se cantar nas festas pelo nascimento de um principe seu filho, foram retribuidas a Jomelli por Dom José com a quantia de mil e duzentos ducados de ouro! Aproximemos d'estas pompas artisticas este retrato que Beckford esboçou do povo portuguez, e abençoemos a Revolução: «Nenhuns mendigos egualam os de Portugal, pela força de seus pulmões, pela abundancia das ulccras, pela profusão das suas bexigas, pelo variedade e arranjo dos seus andrajos, e por uma teimosia indomavel.» (2) A par d'este desperdicio das riquezas da nação, o rei e a familia real consideravam-se os esmoleres natos do povo. Diz a este proposito Lord Beckford: «Graças a esta cari-

(1) *Op. cit.*, vol. iv, p. 571: Apud Vasconcellos, a quem seguimos n'este ponto como o mais completo.

(2) Beckford, *Spain*, letter. 1.

dade mal entendida, algumas centenas de meliantes aprendem a manejar as moletas em lugar do exercicio da espingarda, e a arte de fabricar chagas, ulceras e emplastros com a mais asquerosa perfeição.» Com uma nação de mendigos não podia haver Theatro popular; á medida que se vier erguendo o vento da Revolução, renovar-se-ha outra vez o antigo *Pateo*, que se hade tornar assembleia politica. A Opera do Tejo abriu-se com a representação da Opera de David Perez *Alessandro nell' Indie*, representada pela primeira vez em Genova em 1751, mas tornada a pôr outra vez em musica pelo eximio director. A letra era do Abbade Metastasio, em moda em todas as côrtes da Europa, e imitado e traduzido em Portugal. (1). Seguindo a descripção de Burney, n'esta representação entrou em scena um esquadrão de cavalleria; Volckmar Machado, diz que desfilaram no palco quatrocentos homens que fingiam a Phalange macedonica como a descreve Quinto Curcio. Se nos lembrarmos da pompa das Tragico-medias dos Jesuitas no seculo xvii, comprehendemos esta competencia da realza. Tambem apparecia em scena o cavallo de Alexandre, o afamado *Bucephalo*, para o manejo do qual David Perez compôz expressamente uma marcha. Para que nada faltasse á magnificencia da Opera do Tejo, entre os artistas que estavam encarregados da sua decoração havia desenhadores

(1) Vid a traducção de João Carneiro da Silva, Lisboa, na officina de Simão Thadeu Ferreira, 1783. O traductor era um livre gravador.

e gravadores para reproduzirem as vistas de todas as scenas e actos que se succediam no espectaculo, com as quaes se formava o libretto distribuido pelos espectadores. Os gravadores mais conhecidos eram Berardi, predecessor de Bibiena, (1) Michel le Boiteux, architecto real e gravador, (2) e Dourneau. Vimos estes dois primorosos librettos em poder de Joaquim de Vasconcellos. As gravuras da Opera *Alessandro nell' Indie*, representam grandiosos campos de batalha, o pavilhão regio de Alexandre, camaras reaes de Elofide, o interior do templo de Baccho, as duas portas da cidade que se abrem á chegada de Alexandre, vendo-se ao longe a cidade illuminada. A este tempo a gravura estava em Portugal em um progresso inexcedivel; com a vinda de Debriè, de Harrewyn, Vieira, Quilhard, Rochefort e Le Boiteux, propagara-se esta nova arte necessaria para as apparatusas edições in-folio da Academia de Historia portugueza, e para os livros, que se usavam por moda embellezados com vinhetas allegoricas, cabeças de pagina e colophons, do mais mimoso desenho. Os libretos da Opera do Tejo são hoje o mais claro documento da sua magnificencia. A Opera *Clemenza di Tito*, de Antonio Mazoni, foi tambem representada nos Theatros dos paços da Ribeira; a letra era egualmente do predilecto Metastasio; o libretto contém nove gravuras anonymas.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 27; Cyrillo, *Collec. de Memorias*, p. 189 e 190.

(2) Raczynski, *Op. cit.*, p. 30; Card. Saraiva, *Lista dos Artistas*. p. 5 a 19.

A Opera de David Perez foi representada na primavera, e a de Mazoni no estio, d'onde se conclue que o *Alessandro nell' Indie* serviu para a inauguração, e que as representações eram segundo as estações do anno, do mesmo modo que se contratavam os *castrati*. No primeiro de Novembro de 1755 succedeu a immensa catastrophe do terremoto de Lisboa. A Opera do Tejo desapareceu sob as ruinas da capital, depois de um esplendor de sete mezes. Uma inundação do Tejo e um incendio pavoroso completaram a obra da destruição. Passou-se dos brocados e veludos para o uso da estamenha das fabricas nacionaes.

Resta-nos falar ainda do Theatro regio de Salvaterra, aonde se cantaram principalmente Operas de Cimarosa. No seculo XVIII todos os Theatros portuguezes, incluindo os Condes e o popular Salitre, tiveram de condescender com a monomania das Operas italianas. A familia reinante vivia em diversos palacios, conforme as estações ou o seu capricho; em cada residencia tinha um theatro para se distrahir da sua fastidiosa inercia. O Theatro de Salvaterra é tambem devido ao architecto Bibiena, que havia trabalhado no Theatro da Ajuda e na Opera do Tejo. Bibiena começou a servir el-rei Dom José em 1753, e n'este mesmo anno apparecem-nos representadas no theatro de Salvaterra duas operas de David Perez *Didone Abandonata* e *Demetrio*, e a *Fantesca* de Hasse. Em 1764 cantou-se a opera de João Cordeiro da Silva *Arcadia in Brenta*, ecutada por Maruzzi, Vasquez, Orti, Leonardi, Ca-

valli, Principi e Georgetti; em 1772, cantou-se a Opera *Lo Spirito de contradizione* de Jeronymo Francisco de Lima. Em 1775 cantou-se a Opera de Paesiello *Lucio Papirio*, e em 1776 cantou-se a Opera de Jomelli *Iphigenia in Tauride*; em 1788 cantou-se outra Opera de Paesiello, *Socrate imaginario*; duas Operas de Cimarosa, em 1788 *L'Italiana in Londra*, em 1791 *Gli due Baroni*; e em 1792 a Opera de Grétry *Ricardo Cor di Leone*. Desde 1792 os Theatros regios calaram-se, por causa da fundação do Theatro de S. Carlos.

Entre os Theatros do seculo XVIII encontramos tambem memoria do Theatro da Graça, construido por Simão Caetano Nunes (1) e de um segundo Theatro do Bairro Alto, situado perto de Sam Roque. (2) O Theatro dos Condes foi reconstruido em 1770, não tendo nada de commum com o antigo Pateo d'este nome. O Theatro da Rua dos Condes absorveu em si o antigo Theatro do Bairro Alto, e por seu turno foi tambem absorvido no Theatro de Sam Carlos em 1812.

Outro theatro de que achamos memoria é o Theatro de Belem. D'elle fala Manoel de Figueiredo, descrevendo a representação da comedia de Nicolau Luiz intitulada *Belizario*. — « Passados tempos, a aragem que teve o Theatro de Belem, por se conservar fechado o da cidade, e por entrar n'aquelle tempo um empresario habil, fizeram que não só d'ella concorressem gente,

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 210.

(2) Fonseca Benevides, *Archivo Pittoresco*, t. ix, p. 148.

mas que ainda a. grandeza, ou por divertir-se e favorecer aquelles miseraveis, que todo o anno a tinham, se dignasse assistir aos seus beneficios. - um d'estes se deu o *Bellisario* nas papeletas, com thentica do encontro que tinha encontrado nos tros da cidade. Ou me déssem chave, ou me conssem, achei-me em uma fressura visinha ao car em que estavam muitas senhoras da côrte. Ai *Belisario* me pareceu peor que quando o li, mas sadas e os applausos era os mesmos que no outro tro; (Bairro Alto) etc. — Prodigiosamente, um que vinha do alto e que não era de homem, mal do, me consolou os ouvidos; pois articulava estas vras: *Vossês não sabem a afflicção em que esto* Levanto os olhos e vejo a ex.^a snr.^a D. M. F. e esqueço-me do drama dou ouvidos á critica. l d'aí a pouco: *Estou desejando dar uma bofetad quella mulher!..* D'aí a nada: *Eil-os aí torn* Chega o *Belisario* e depois os que querem saca mulher: *Já não posso mais!* E dizia isto a se senão com ira, com aborrecimento.» (1) Esta c do pobre Manoel de Figueiredo, descreve-nos o do theatro na segunda metade do seculo XVIII, n respeita a parte litteraria e a parte anedoctica. C tro de Belem era pobre, e só era frequentado q por qualquer circumstancia os theatros de Lisboa tavam fechados. Chamava-se Theatro do Espirito

(1) *Obras* de Manoel Figueiredo, t. II, discurso 6.

O Theatro do Salitre, apesar de ser por vezes invadido pelas Operas italianas, tornou-se o centro da comedia nacional; fundou-o em 1782 o pintor, architecto e decorador Simão Caetano Nunes, por causa do equilibrista Tersí. Era propriedade de João Gomes Varella. Durante a empresa de Paulino José da Silva, Simão Nunes pintava as decorações d'este Theatro, continuando a exercer estas funcções até á administração de Antonio José de Paula; morreu este notavel artista em 1803. Por occasião da sua doença passou a direcção scenographica para Manoel da Silva. Em todas as empresas theatraes em que entrou Simão Caetano Nunes, nunca os lucros lhe indemnizaram as fadigas. (1) Era na velha comedia do Salitre que se usava a designação dos diversos typos que prevaleceram no theatro até ao romantismo: *galan ponta de scena*, *pai gracioso*, *barbas*, *segundo galan*, *lacaia*, *mãe nobre*, etc. No seculo XVI ao *gracioso* chamava-se *ratinho*.

Ainda se sabe qual era a companhia do Salitre antes da administração de Antonio José de Paula.

Em uma peça intitulada *Virou-se o feitiço contra o Feiticeiro*, impressa em 1780, vem a companhia dos actores indicada. Eram Fernando José de Queiroz, Angela Tereza Azua, Victoria Candida de Araujo, Anna Filismina, Bernardino Antonio Cota, José Antonio Gentil, José Xavier, Manoel José, e José Theotónio.

Em uma peça intitulada *Pequeno drama*, letra de

(1) Cyrillo Volkmar Machado, *Collecç. de Mem.*, p. 200.

José Caetano de Figueiredo e musica de Marcos Portugal, representada no Theatro do Salitre a 17 de Dezembro de 1787, no anniversario de D. Maria I, encontram-se os nomes dos seguintes actores, tambem cantores: José Felix da Costa, Antonio Manoel Cardoso Nobre, Nicolau Ambrozini, Victorino José Leite e José dos Santos. (1) O *Idyllo*, de Marcos Portugal, cantado no Salitre, a 25 de Abril de 1783 no anniversario de D. Carlota Joaquina, era escripto pelo actor e poeta José Procopio Monteiro. D'este celebre actor diz José Maria da Costa e Silva: «havia sido professor de Rhetorica e Poetica, mas faltando-lhe a paciencia que exige o magisterio, havia abandonado Cicero e Quintiliano, preferindo representar no tablado ás noites a aturar os rapazes de dia.» Era particular amigo do afamado dramaturgo Nicolau Luiz, e por elle colheu Costa e Silva as tradições da sua vida, que devia bem conhecer, por isso que «elle se ligou muito especialmente com o *famoso centro* José Procopio.» (2) N'esta peça cantou outro actor ainda não nomeado, Custodio José da Graça. O Theatro do Salitre explorava o bello talento de Marcos Portugal para celebrar com os seus espectaculos as ephemerides do paço. A 25 de Julho de 1787, aí se cantou o elogio dramatico *Licença Pastoral* nos festejos do anniversario da Princeza D. Maria Benedicta. A 25 de Abril de 1789 cantou-se o dra-

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos portuguezes*, t. II, p. 81.

(2) *Ensaio biographico critico*, t. X, p. 295.

ma *Gratidão*, letra de Antonio Neves Estrella e musica de Marcos Portugal; além dos actores já conhecidos, cantou Victor Procopio de Borja, fazendo com Victorino José Leite as partes de damas, porque n'este tempo um decreto de D. Maria I, prohibia que apparecessem mulheres no palco. Para o anniversario do principe Dom João, escreveu José Procopio a letra do drama *A Inveja abatida*, posto em musica por Marcos Portugal, cantado no Salitre a 13 de Maio de 1789, pelos actores já conhecidos. Na traducção da opera buffa italiana *Le trame diluse*, representada no Salitre com o titulo *A Noiva fingida*, em 1790, apparecem a cantar os actores Diogo da Silva, José Arsenio, Antonio José de Serra, representando de Damas, Serra, Victor Porphyrio e Victorino José Leite. Ainda em 1790 escreveu Marcos Portugal para o Theatro do Salitre a musica da burleta *Os Viajantes ditosos*, traduzida do italiano *Il Viaggiatore felici*; ainda apparecem dois actores novos, Victor Arsenio e Madeira.

Nos annos de 1793 ou 1794, o auctor Antonio José de Paula, voltou do Theatro do Rio de Janeiro com algumas sommas que lá arranajara, e tomou conta do Salitre, recrutando os actores da Rua dos Condes, juntos com alguns que comsigo trouxera do Brazil. Durou na sua mão a empreza até 1804.

Os dramas com que distrahia o publico eram apparatusos, taes como as tres partes do *Frederico*; pela distribuição das partes formamos hoje o elenco da companhia: Antonio José de Paula, representava de Frederi-

co II, da Prussia; Antonio Philippe de Sam Thiago fazia de Henrique Treslow, tenente coronel degradado; Victorino José Leite, de Carlota, *mulher* do tenente; José Felix da Costa, de Manfello, pae, conselheiro; Manoel Baptista dos Reis, Manfello filho, capitão; João Anacleto de Souza, de Quintus, Coronel e Confidente do Rei; José Martins, do general Mollendorf; João Ignacio, de Christina, *criada* de Carlota; Antonio de Borja Garrido, fazia de um Ajudante; José da Cunha, representava de Locandeiro; José dos Santos, de Engenheiro francez. N'esta grande peça de *Frederico II Rei da Prussia*, entravam os seguintes comparsas: Um Granadeiro, dois Soldados, um Menino *que fala*, outro menino, Guardas, Granadeiros, Soldados, Tambores. Por esta lista se póde formar uma ideia do pessoal da Companhia organizada por Antonio José de Paula.

A Comedia *Frederico II, rei da Prussia*, é original hespanhola, de Dom Luciano Francisco Comella, poeta dramatico do seculo XVIII, que desprezava a verdade historica, a verosimilhança e a conveniência. Ticknor não ousava confessar por vergonha que havia lido trinta dramas de Comella «pelo unico prazer de entreter-se com as suas extravagantes fabulas.» (1) Os cento e tantos dramas d'este poeta, apesar de todos os seus disparates, exerciam uma tal fascinação sobre o publico, que os theatros recorriam a elle para recom—

(1) *Hist. de la Litterat. esp.*, t. iv, p. 135, n. 20.

porem as suas finanças. O empresario Antonio José de Paula traduziu os octosyllabos hespanhoes em versos heroicos, segundo o gosto das tragedias francezas e italianas; ha uma outra traducção portugueza em redondilhas por D. Felix Moreno de Monroy, que Costa e Silva attribuiu erradamente a Nicolau Luiz. (1) O drama de Comella tambem veio salvar Antonio José de Paula: «Na sua empresa foi feliz, e esmerou-se em apresentar espectaculos apparatusos, taes como as *tres partes de Frederico*; estava o publico sequioso de Theatro; era um tenue vagido da musa dramatica, Paula viu coroados seus esforços com algumas enchen-tes, e conseguiu ter um theatro soffrivel, attentas as circumstancias, e o pouco que então valia esta mercancia.» (2)

A empresa do Salitre passou em 1804 para o Letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernandes; continuaram-se a exhibir espectaculos riquissimos, chegando a despende-se no scenario quasi dois contos de reis. Durou a empresa até 1806, em que tomou conta de Salitre um certo Faria que com as *Covas de Salamanca*, lucrou 25:000 cruzados. (3) Neste Theatro se acolheram os litteratos pobres, que faziam traducções, como Ludovice e Padre José Manoel de Abreu.

Diniz, Antonio Lobo de Carvalho, José Agosti-

(1) Innocencio, *Dicc. Bibl.*, t. VI, p. 281.

(2) *Revista do Conservatorio*, p. 8, anno 1842.

(3) Idem, *ibid.*

nho de Macedo, falam das intrigas que se armaram em Lisboa por causa da actriz Zamperini, que veio á capital em 1770, e que deram origem ao Theat. de Sam Carlos :

Se tu, oh extremada Zamperini
Que em Lisboa os casquilhos embaraças,
Seus suaves accentos escutaras,
Passagens e volatas ; bem que as Graças
Lisongeiras te cerquem e derramem
Em teu peito e garganta mil encantos,
Com que as trez filhas d'Acheleoo vences ;
Quantos novos encantos aprenderas. (1)

A estes versos escreveu Thimotheu Lecusan dier uma conhecidissima nota, em que vem historiar a introdução da opera italiana em Lisboa. Transcreveremos aqui alguns trechos, que elucidam o facto, tratado com a verdade e despreoccupação de quem esboça o facto em um paiz civilisado: «Zamperini comica tora veneziana, que veio a Lisboa em 1770, com a qualidade de prima-dona, e á testa de uma companhia de comicos italianos, ajustados e trazidos da Italia por sr. Galli, notario apostolico da Nunciatura, e queiro em negocios da Curia romana. — Entrego a essa *virtuosa* sociedade o theatro da rua dos Condes. Como havia tempos que se não ouvira opera italiana em Lisboa, foi grande o alvoroço que causou esta novidade de tantos virtuosos, mormente da senhora Zamperini, que logo com a familia foi grandemente al

(1) *Hyssope*, cant. vii.

da. Esta família Zamperini compunha-se de tres irmãs e de um pae, homem robusto e bem apessoado, que, apesar de uma enorme cabelleira com que debalde pretendia dar quinhão aos alvidradores de edades, mostrava todavia no semblante poder exigir da snr.^a Zamperini menos alguma cousa, que piedoso e filial respeito, ou dever-lhe outorgar alguma cousa mais que a sua paternal benção. — Sendo forçoso custear esta especulação theatral, os agentes, interessados n'ella lembraram-se de recorrer ao filho do Marquez de Pombal, o Conde de Oeiras, então presidente do Senado da Camara de Lisboa, que, já preso e pendente da encantadora voz da Sirea Zamperini, annuiu sem difficuldade ao plano que lhe foi proposto. Sob os seus auspícios, ideou-se uma sociedade, com o fundo de 100:000 cruzados, repartidos em 100 acções de 400\$000 reis, cada uma. Para alcance prompto d'esta quantia, lançou-se uma finta sobre alguns negociantes nacionaes e estrangeiros que, em dia assignalado e a horas fixas, sendo juntos no Senado, sem saberem a que eram chamados, ouviram da bocca do Conde presidente as condições d'esta nova sociedade theatral. N'uns, o receio de serem mal vistos pelo governo, n'outros a vontade de agradarem ao filho do primeiro Ministro, foram as ponderosas considerações que os arrastaram a todos assignar as ditas condições, das quaes a mais penosa era a da somma que logo preencheram. — Parece que os agentes e inventores d'esta sociedade tiveram por alvo singular, o de mulctar a austera sisudeza de alguns

velhos; pois no rol dos assignantes, a maior parte dos nomes era de pessoas idosas, que nunca haviam sido vistas em publicos divertimentos. N'essa mesma junta foram logo nomeados quatro administradores inspectores do theatro, os quaes, com o maior desinteresse, regeitando commissão e ordenado se deram por pagos e satisfeitos com a simples e modica retribuição de um camarote commum a todos quatro. Ignacio Pedro Quintella, Provedor da Companhia de Gram Pará, Alberto Meyer, Joaquim José Estolano de Faria, e Theotonio Gomes de Carvalho foram nomeados Inspectores administradores *nemine discrepante*. — Poucos mezes depois da abertura d'este theatro assim montado e administrado, morreu o já indicado pae da Zamperini: a administração fez-lhe um sumptuoso funeral, e no trigésimo dia apoz o obito, magnificas exequias na egreja de Loreto onde fora sepultado. Alguns criticos de má lingua haviam espalhado o boato de que, n'essas exequias, havia de recitar a oração funebre o padre Macedo, a esse tempo muito bom e justamente acreditado pregador, e poeta que já comprimentara a Zamperini em varios sonetos, odes etc. O patriarcha Dom Francisco de Saldanha, receiando que assim succedesse, mandou vir á sua presença o padre Macedo, prohibiu-lhe de orar em taes exequias, de ir á Opera, de fazer versos á Zamperini, e ordenou-lhe de substituir por uma cabelleira o cabello que trazia á italiana, bem penteado e muito apolvilhado. Em vão allegou o padre Macedo com o exemplo dos clerigos da Nunciatura que

todos usavam de pomada e pós, e que a cabelleira offendia os canones: pois que até os padres que d'ella usavam por causa de molestia, eram obrigados a impetrar breve de Roma que na Nunciatura era taxado em um quartinho, por tempo de um anno de indulto. O patriarcha foi inexoravel sobre este ponto da cabelleira, e sómente moderou a ordem de não ir á Opera, com o preceito unico de não apparecer na plateia, e com a faculdade de acantoar-se no fundo de algum camarote, ou em frisura pouco apparente, como a do Auditor da Nunciatura Antonini, e do Secretario do Cardeal Conti, o P. Carlos Bacher, e outros PP. italianos, que como elle frequentavam a Opera e a casa de Zamperini. — Não foi o P.^e Macedo o unico apaixonado admirador da Zamperini; muitos poetas nacionaes e estrangeiros tributaram-lhe obsequiosas inspirações de suas musas...» «Em dias Santos, á ultima missa, a que ella costumava assistir, na Egreja do Loreto, era o concurso que apoz si chamava, numeroso e o luzidissimo. — Antes de findos dois annos, e logo depois da morte do administrador Ig. P. Quintella, o fundo da sociedade theatral achava-se exaustado, e as receitas montando a tão pouco que mal cobriam as despesas do serviço mais ordinario, os administradores deixaram de pagar os salarios dos comicos e dos musicos da orchestra. Entre os primeiros havia um chamado Schiattini, tenor contratado, homem jovial e poeta, que por haver pedido o que lhe era devido, em estylo que não agradou aos administradores, foi por estes aquartelado na casa dos

orates, d'onde era conduzido ao theatro todas as vezes que havia opera. Schiattini valendo-se então do privilegio análogo á residencia a que fôra condemnado, vingava-se em parodiar sobre a scena a parte que no drama lhe tocava, com satyras recitadas e cantadas que divertiam os expectadores á custa d'os agentes da administração. Recresceu a provocada raiva d'estes, recorreu a el-rei D. José, que informado da injustiça com que era tratado o admittiu na sua Capella.» «Escusado é, parece-me, dizer que esta negociação theatral apenas durou até meado de 1774, que o Marquez de Pombal fez sair de Lisboa a Zamperini; e ainda mais escusado relatar as causas d'esta ordem de Governo; direi sómente que os accionistas não colheram cousa alguma d'essa empreza, etc.» Estas paginas, escriptas ao acaso por Verdier, encerram um precioso documento que mostra a vida moral do nosso theatro no seculo XVIII, em harmonia com a que se dava por todas as côrtes da Europa. Depois de revelada esta licenciosa intriga pela prosa honrada de Thimotheu Lecus-
san Verdier, torna-se nimiamente ridiculo o seguinte requerimento, approvado pelo Alvará de 1 de Julho de 1771: «Senhor! Os homens de negocio d'esta praça de Lisboa, abaixo assignados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos theatros publicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Eschola publica onde os povos aprendem as maximas mais sãs da politica, da moral, do amor da patria, do valor, zêlo e fidelidade, com que

devem servir os seus soberanos, civilisando-se e deterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixaram os infelizes seculos da ignorancia: e reflectindo quanto V. Magestade se empenha na instrucção dos seus vasallos, e em promover todos os meios de os fazer felizes, *conduzidos e animados pelo conselho* e approvação do Conde de Oeiras, Presidente do Senado da Camara d'esta Côrte e Cidade de Lisboa, tem determinado entre si formar uma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza e decuro, que os fazem permittidos, e necessarios... Seguem-se os artigos dos estatutos submittidos á approvação regia. A pompa de linguagem faz lembrar a liberdade e o estylo chinez. Tinha por titulo *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Côrte*; ella se obrigava a conservar sempre dois theatros: «hum para a representação dos Dramas na linguagem portugueza; e outro para as representações das Operas e Comedias Italianas.» (1)

Por este artigo o Theatro da Rua dos *Condes* era destinado ás operas italianas; a declamação portugueza ficaria pertencendo ao *Bairro Alto*, fechando-se todos os mais theatros a arbitrio d'esta empresa, levando o monopolio a ponto de prohibir as representações em casas particulares em Lisboa ou nos seus subúrbios. (2)

(1) Art. VIII.

(2) Art. IX.

Pela primeira vez foi abolido o character infamante da profissão de actor: «E por quanto um dos motivos que tem embaraçado chegar a Arte scenica áquelle grau de perfeição de que tanto depende a acção dramatica, que em outros tempos conseguiu, e que actualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, é a ideia da infamia inherente á mesma profissão: Attendendo V. Magestade a que a ditta infamia procede meramente da Legislação dos Romanos a qual sómente recaíu conforme a opinião de muitos Authores sobre as pessoas dos Mimos e Pantomimos, que com a torpeza das suas acções e palavras eram o horror e escandalo dos espectadores honestos e bem morigerados. E que outrosim nas Republicas da Grecia foi sempre esta Arte olhada com consideração e respeito, e muitas vezes premiados e honrados com logares publicos os que louvavelmente a professavam; o que tambem se viu depois entre os Romanos no governo dos Imperadores: É V. Magestade servido declarar que a dita Arte per si é indifferente e que nenhuma infamia irroga áquellas pessoas, que a praticam nos theatros publicos emquanto aliás por outros principios não a tenham contrahido.» (1) A grande finura do Marquez de Pombal era aqui illudida, mostrando-lhe que ao direito romano, que elle detestava, era devida a infamia dos actores. Levaram-no pela sua paixão. A um dos directores cabia a escola dos Dramas e Pantomimas,

(1) Art. x.

a distribuição das partes, e os ensaios; a outro a decoração e roupas para os dramas e bailes.

No artigo xv, referem-se ao costume de se entrar gratis para o theatro: «grande numero de pessoas. que até agora, contra o costume praticado em todos os theatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos publicos, sem dispendio algum.» D'aqui se vê que o theatro era á custa do bolsinho ou erario, como fôra em muitas côrtes da Europa, como se vê pelas *Memo-rias* de D'Aponte. Este plano foi apresentado em 30 de Maio de 1771, e aprovado a 17 de Julho do mesmo anno. O animo reservado d'este projecto verdadeiramente italiano, encontra-se no seu artigo vi, que melhor se comprehende depois de lidas as revelações de Verdier: «Acontecendo que o fundo da dita Sociedade e seus interesses se extinguam por algum principio, seja elle qual fôr, n'este caso ainda que os ditos seis annos não sejam completos, se haverá a dita sociedade por extincta, e os interessados n'ella não sejam obrigados a renovar o seu fundo e capital, e a persistir na mesma sociedade. . . » Os velhos e honrados negociantes da praça de Lisboa, contaram cada um os seus quatrocentos mil reis, que subiram a 100:000 cruzados, sem se importar com os futuros interesses, comprando assim, como os judeus da idade media, um pouco de segurança pessoal. Diante d'este despotismo que vida poderia ter o theatro portuguez? que força acordaria o genio dramatico, extincto desde Gil Vicente? O plano do Conde de Oeiras, e dos outros amantes da Zampe-

rini, encerra hoje alguma curiosidade, por isso que os preços estabelecidos em 1771 para os camarotes e platêa, são os mesmos que se levavam por costume:

«Os logares do Theatro se conservarão nos *mesmos preços por que até agora se costumavam pagar*, em conformidade com a relação que a estes Estatutos se ajusta. . . »

«Relação dos preços, porque se hão de pagar os Camarotes e logares do Theatro em que se representam os Dramas na lingua portugueza.

PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS (FRISAS)

Os quatro do Proscenio	a	2\$000
Os quatro do fundo	a	2\$400
Os mais de um e outro lado	a	1\$200

SEGUNDO ANDAR

Os quatro do Proscenio	a	2\$400
Os cinco do fundo do Theatro	a	3\$000
Os mais de um e outro lado	a	1\$600

TERCEIRO ANDAR

Os quatro do Proscenio	a	2\$000
Os cinco do fundo do theatro	a	2\$400
Os mais de um e outro lado	a	1\$200

atêa superior, cada logar.....	a	\$300
atêa inferior, cada logar.....	a	\$240
aranda, cada logar.....	a	\$160

No Theatro de Operas e Comedias italianas

PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS

Os quatro do Proscenio.....	a	2\$400
Os quatro do fundo do Theatro.....	a	3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a	1\$600

SEGUNDO ANDAR

Os quatro do Proscenio.....	a	\$
Os tres do fundo do Theatro.....	a	\$
Os dois dos lados.....	a	3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a	2\$000

TERCEIRO ANDAR

Os quatro do Proscenio.....	a	2\$400
Os cinco do fundo do Theatro.....	a	3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a	1\$600

VARANDA

Os cinco do fundo do Theatro.....	a	2\$400
Os quatro do Proscenio.....	a	1\$600

Platêa superior, cada logar.....	a	\$48
Platêa inferior, cada logar.....	a	\$40
Varanda, cada logar.....	a	\$24

Conde de Oeiras. (1)

Quando o sisudo Marquez de Pombal acordou do logro em que caíra, fiado no empenho de seu filho, já capital da sociedade estava exausto, e existia um grande divida, faltando ainda dois annos para acabar a sociedade. O Marquez conheceu que os seus honrados negociantes haviam sido expoliados, e sem meia medidas mandou a Zamperini pela barra fóra. O apaixonados da actriz veneziana ficaram a compôr Odes de saudade, emquanto não arribasse a estas plagas outra companhia que os deleitasse com algum libreto de Metastasio, Goldoni ou Casti.

O Bispo de Grão Pará na sua *Visita Episcopal* em 1761, fala dos grandes gastos do reinado de Dom José para sustentar a opera italiana em Portugal: «Haj musica; mas parece-me que um musico, qual foi Egipcielli, (2) com ordenado de 36:000 cruzados, além d'outros grandissimos interesses, cuidou que não condia com um reino, que S. Magestade achou na ultima miseria, vendo-se na idade de ferro; podendo aliás seu pae (D. João v) fazer que elle vivesse na idade d'

(1) *Collecção de Legislação*, de 1763 a 1774, p. 549.

(2) Talvez *Giziello*? Vid. supra, p. 36.

ouro; e não havendo este de sobejo, não se póde nem se deve sustentar a magnificencia, o esplendor e o gosto de um theatro com uma orchestra soberbissima, respeitada pelos embaixadores estrangeiros como a primeira do mundo. Assim m'o disse o conde de Peralada, que esteve na Favorita em Vienna, em Napoles, em Italia e finalmente viu o theatro hespanhol, depois de apurado no governo dos Reis D. Fernando e D. Maria Barbara. — Haja concerto de musica; mas quem não póde ter orchestra de 48 instrumentos, tenha-a de 16; e a respeito de Operas, lá se avenham os escrupulosos com Bossuet. Como nunca as vi, prescindo. — Do que li em Metastasio, só direi que uma grande matrona portugueza, a ex.^{ma} D. Guiomar de Vasconcellos, dama de honor da rainha mãe, dizia que semelhantes assumptos não eram para se exporem com tanta viveza na presença de damas, a quem a camareira do seu tempo não deixava lêr *Dom Galindo*, com ser obra de uma senhora, nem á princeza se permittiu lêr o livro de Pedro Norberto.» «Louvaram... innocentemente a energia pathetica das composições de David Perez...» (1)

O mesmo Bispo do Grão Pará, em outra parte das suas *Memorias*, revela a grande influencia que então exercia em Portugal o theatro italiano, no seculo XVIII, e como não pouco contribuiu para a decadencia do theatro nacional: «Algumas comedias de Goldoni são mais uteis no theatro do que muitos sermões no pulpi-

(1) *Memorias*, p. 184.

to. Deixai-me dizer uma piedosa blasphemia: são mais uteis que os sermões do padre Gouvêa e muitos mais. Espero que ninguém rasgue os vestidos, nem esta folha ao lêr semelhante blasphemia. No 3.º tomo de Goldoni, a primeira comedia *Il cavaliere y la dona*, é nobilissimo estímulo e exemplo de honra e castidade. Conheceu o author, a fundo, o character do theatro. Se o judeu Antonio José soubesse as regras theatraes, e aproveitasse seu grande engenho, seria um dos primeiros homens; mas a ignorancia e falta de probidade fizeram que attentando sómente em fazer rir, perdesse de vista o aproveitar. Não attingiu o alto ponto de misturar o util com o doce, antes cahiu tanto, que enxafurdou na imundicie, e deveriam ser suas operas imitadoras da fortuna do seu author, que expiou tragicamente no fogo em Lisboa, por desertor da lei de Christo.» (1)

O theatro nacional, como plebeu e humilde, desconhecendo os roubos em ponto grande, continuava obscuro e miseravel, alimentado pelas repetições das comedias do Judeu, pelos entremezes de Manoel Rodrigue Maia, Leonardo José Pimenta, Paiva, Vermuele, e por alguns Autos do seculo xvi, que haviam sobrevivido ao exame do *Index Expurgatorio* de 1624. Como seria a graça da comedia nacional, forçada e contrafeita pelo despotismo moribundo e feroz do seculo xviii? É certo que as comedias do Judeu ou a

(1) *Memorias*, p. 120.

de Xavier revertem pilhas de sal; mas o chiste é obsceno, desbragado, insultuoso e baixo como o estylo picaresco do tempo de Pilippe II ou de Luiz XV.

Esta graça não é filha de uma superioridade de quem vê o lado ridiculo das cousas, é a provocação de quem se rebaixa e chafurda em comparações grosseiras, não se atrevendo a bolir sequer nos cancos seculares das instituições caducas. É pelas creações dramaticas, pelo theatro, aonde se conhece melhor o genio de uma nação, a sua originalidade e individualidade, como se prova pelo theatro inglez.

A nação portugueza nunca teve liberdade, não teve uma formação organica, não teve uma litteratura original; como poderia então crear um theatro?

Por causa das questões da Zamperini, que esteve no Theatro da rua dos Condes de 1770 a 1774, se fundou o theatro de Sam Carlos, por subscrições dos principaes negociantes da Praça de Lisboa. Os trabalhos foram dirigidos por Sebastião Antonio da Cruz Sobral.

Foi emprendida a construcção do Theatro de Sam Carlos pelo architecto José da Costa e Silva, em 1792. Havia nascido em 1747, e morreu em 1802; tambem fez o plano do palacio da Ajuda, confiado á execução de Fabri. José da Costa e Silva era discipulo do desenhador milanez Carlos Maria Ponzoni, e do Architecto bolonhez Lant.

Construiu-se o Theatro de S. Carlos, á custa dos proprietarios e capitalistas Barão de Quintella, Ban-

deira, Machado, Cruz Sobral, Caldas e Sola. Começado em Outubro de 1792, inaugurou-se a 30 de Junho de 1793, para festejar o nascimento da princeza da Beira D. Maria Thereza. Cantou-se a Opera de Cimarosa *Ballerina amante*, desempenhada pelo castrato Caporalini, Olivieri, Cazonc, etc. (1)

Eis a lista das principaes Operas que se cantaram no Theatro de S. Carlos, no seculo XVIII:

1793—*Raollo*, por Antonio Leal Moreira.

1793—*A Saloia enamorada*, burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.

1794—*A vingança da Cigana*, burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.

1795—*A heroína Lusitana*, Opera de Antonio Leal Moreira.

1798—*Serva reconoscente*, por Antonio Leal Moreira.

1798—*Semiramide*, Opera de Borghi.

1799—*La Donna di genio volubile*, Opera de Marcos Portugal, representada a 23 de janeiro.

1799—*Rinaldo d'Asti*, Opera de Marcos Portugal, representada a 25 de Abril.

1799—*Il Barone di Spazzacamino*, Opera por Marco Portugal, representada a 27 de Maio.

1800—*Adrasto*, Opera de Marcos Portugal.

1801—*La Morte di Semiramide*, Opera de Marco Portugal.

1801—*L'Isola piacevole*, pelo mesmo.

(1) *Archiv. Pittoresco*, t. p. 148.

Em um Officio do Intendente Manique, se lê este trecho ácerca do Theatro de Sam Carlos: «É bem certo que eu prestei o meu consentimento para a factura da mesma casa, obrigando o rendimento que podesse ser ao arrendamento d'ella com o das casas que ao pé se edificam para o pagamento, e nos mais dois mil cruzados annuaes, que principiaram a correr do anno successivo áquelle em que a dita casa principiasse a ter exercicio, ficando a propriedade da dita casa e das que ao pé se edificam, á Casa-Pia, sendo as primeiras razões que me obrigaram a condescender, não haver em Lisboa um theatro decente, pois os dois que ha são, como v. ex.^a não ignora, não só pela construcção d'elles, mas pelas más entradas e serventias, e por estarem expostos os espectadores aos acontecimentos do azar, como ultimamente succedeu no Theatro de Saragoça, aonde pereceram mais de seiscentas pessoas por causa do incendio que houve no mesmo theatro e tem acontecido em outros da Europa.» (1) O collector d'esta noticia commenta-a d'esta fórma: «Parece deprehender-se do que diz Manique, que a Casa Pia contribuiu de algum modo para as despesas de construcção, e pelo cofre da policia, com effeito, receberam ainda os contractadores de tabaco 29 contos de réis, até 1799. A redacção do Officio n'esta parte está confusa, para se poder asseverar com certeza o que nos parece.»

Temos passado revista a todos os Theatros da ca-

(1) Publicado no *Jornal do Commercio*, n. 3685. (ann. 1866).

pital no seculo XVIII; nas provincias, como veremos, o theatro tambem se introduziu pela influencia do cesarismo.

Do theatro do Porto, anterior á edificação de Francisco de Almada e Mendonça, fala o padre Agostinho Rebello da Costa, referindo os divertimentos dos portuenses em 1788: «em outras occasiões aproveitam-se do Theatro publico, aonde se representam Comedias e Operas duas vezes por semana.» (1) A primeira Opera representada no Porto foi em 1762, no theatro do Corpo da Guarda; a Opera intitulava-se *Il Trascurato*, por Pergholese.

Estes divertimentos começaram oito annos antes da Zamperini os inaugurar em Lisboa. As circumstancias que provocaram esta prioridade explicam-se pelo espirito do governo do tempo. O crasso despotismo precisava distrair a classe burgueza do Porto abalada com a grande revolução popular que Dom João de Almada abafára. Dom João de Almada esforçou-se para vulgarisar a Opera italiana, que não agradou aos burguezes só acostumados ás alegrias da familia. Em um trecho do padre Francisco Bernardo de Lima, escripto na sua *Gazeta Litteraria*, escapou esta reflexão profunda: «Como o senado do Porto não concorre hoje (1762) com a menor despesa para este necessario divertimento, que póde entretêr os cidadãos na mais viva alegria, livrando-os, quando menos, d'aquellas indiscretas re-

(1) *Descripção da cidade do Porto*, cap. III, p. 54.

flexões sobre materias que só tendem a procurar-lhes a sua ruína; (1) dizem os amantes das representações theatraes que a Opera publica é por esta falta defeituosa; porque sem embargo de serem imperfeitas as primeiras pantomimas, até estas se supprimiram por falta de meios, e que por este mesmo motivo as vistas do theatro apenas são duas de columnatas, ou a scena da Opera se finja em uma cidade, ou em uma praça, ou em um jardim, ou em um bosque, ou em uma sala, ou nas margens do mar. . . » Por estas reflexões do padre Lima se infere, que as representações scenicas anteriores a 1762 andavam á custa ou eram subsidiadas pelo Senado do Porto, por isso que em 1625 lhe fôra conferido o direito de conceder licença para representações de comedias. Vê-se tambem, que a Opera italiana foi introduzida como um expediente do cesarismo, para não deixar pensar nas execuções da Alçada. As decorações scenicas resumiam-se a duas columnatas no barracão do largo do Corpo da Guarda, aonde se deram as primeiras representações lyricas pela prima-dona *Giuntini*. O libretto da opera de Pergholese é d'aquelles imbroglis da *comedia sostenuta* de Italia; parece uma lição de moral para os cidadãos livres que começavam a pensar nos negocios do estado, mostrando-lhe, como diz o Padre Lima, na sua *Gazeta* do tempo: «A Opera tem por fim mostrar as funestas consequencias que resultam a um particular, quando inteiramen-

(1) Refere-se á revolução de 1757.

te se descuida dos negocios, de cujo bom exito depende a felicidade da sua casa.» A lição vinha muito a proposito, e procurava ferir outra corda, que o b e pregão, a confiscação de bens e o desterro não sa vibrar.

Ácerca do theatro no Porto, no seculo XVIII, encontramos nas *Memorias* do Bispo do Grão-Pará referencias a um celebre actor comico, chamado o *Esteiro* e a um auctor de entremezes, natural de Penafiel Manoel Ferreira Pinheiro: «O celebre bobo do theatro Porto, Manoel Pereira, chamado o Esteireiro, de um dia, respondeu, que estava sem colera. Di Esteireiro posto á janella: — Vá vossê passear e a vir, que talvez na volta me encontre mais co.» (1) E em outra passagem, diz: «O Bispo do D. Fernando Corrêa de Lacerda, descontentou-se velmente com uma satyra *que se cantou* na noite d tal no meu convento, composta por Manoel Ferreira Pinheiro, author de celebres entremezes.» (2) O theatro Porto até 1794 reduzia-se a uma pequena Barraca sim, vê-se qual a natureza dos espectaculos que podia apresentar. Francisco de Almada, Corregedor da cidade Porto no tempo da rainha D. Maria I, discipulo de bal na energia e na audacia da iniciativa, e com admirador dos encyclopedistas e da litteratura franceza do seculo XVIII, quiz como elle fazer florescer o theatro no Porto. Estava então em grande voga o th

(1) *Mem.*, p. 164.

(2) *Id. ib.*, p. 165.

italiano em Portugal; em Lisboa estava o architecto romano Mazzoneschi para a construcção do theatro de Sam Carlos. Foi então que Francisco de Almada apresentou ao governo da Rainha o plano da construcção do theatro no Porto. Deve-se porém notar, que estes esforços tanto de Lisboa como do Porto, não tinham em vista fazer reviver o theatro nacional, nem desenvolver o genio dramatico dos nossos escriptores, mas sim crear simplesmente um local aonde os mais celebres cantores da Europa fossem ouvidos. Por isso todo este grande luxo de architectura, serviu para tornar mais rude, mais plebeu e desprezivel o theatro nacional, reduzido ás operas do Judeu, e ás farças de Antonio Xavier.

Depois da renovação do theatro do Salitre em Lisboa em 1794, o gosto dramatico communicou-se ao Porto, que tambem quiz ter o seu theatro. Era então Corregedor e Provedor da Comarca do Porto o celebre Dr. Francisco de Almada e Mendonça; activo e emprehendedor, como se vê pelas grandes edificações que levantou na cidade do Porto, redigiu um plano para a edificação do theatro, remettendo-o em fórmula de proposta e de consulta para o governo, pela secretaria dos negocios do reino. Era o local indicado para a construcção a Cortina do muro da cidade entre a Viella dos Entrevados e a Viella do Captivo. (1) Em um Aviso Re-

(1) Todos estes factos são extrahidos de um extenso artigo: O theatro de Sam João no Porto, publicado em 1850 no jornal o *Theatro*, n.º 6....

gio, passado no Paço de Queluz em 9 de Outubro 1794, por José de Seabra da Silva, foi approvada planta, deixando a Francisco de Almada a liberdade de seguir os meios que já tinha empregado em outras edificações. Organizou Francisco de Almada uma sociedade para ficar com um certo numero de acções. E o plano redigido para a convocação dos Accionistas. «Sendo geralmente conhecida na Sociedade a vantagem que resulta de um bom Theatro pela reforma dos costumes, que em toda a Europa se tem experimentado depois que as Nações como em competencia procuram distinguir-se n'esta especie de Eschola a mais util para a correcção dos vicios e desordens, pela vivacidade com que ali na Tragedia se vêem punidos os crimes dos superiores, que se julgavam talvez dominar sobre a fortuna; e na Comedia ridicularisados os defectos do pequeno e baixo povo, vindo assim uns e outros a corrigir-se a si proprios pelas funestas e envilecidas imagens que nos seus semelhantes se lhe representam. Esta mesma verdade já reconheceram os antigos gregos, vendo que não podendo civilisar os povos só com os dictames da Philosophia, recorreram ao Theatro que transformou a Grecia de guerreira e feroz em humana, civilisada e polida, devendo mais aos dramas de Sophocles e Euripides, que aos escriptos moraes dos philosophos. Roma admirou a mudança que o Theatro produziu nos seus costumes, e finalmente hoje se conhecem tanto mais civilisadas aquellas Nações, quanto n'esto theatro está em maior auge de perfeição. O Ill.^{mo}

e Ex.^{mo} Snr. Francisco de Almada e Mendonça, magistrado tão illuminado e vigilante, como zeloso do bem da patria, conhecendo que esta cidade, a segunda do Reino pela sua grandeza e pela sua população, fazia indispensavel esta bella Eschola de costumes e civilidade, propôz a Sua Magestade com o plano de um theatro regular, aquellas mais circumstancias, não só que o faziam necessario, mas até que facilitariam a sua execução. E annuindo a mesma Senhora, sempre prompta a beneficiar os seus vassallos, á prudente representação d'aquelle zeloso Magistrado, não só pelo Aviso, de 9 de Outubro de 1794 approvou o plano, mas concedeu ao terreno destinado áquelle Projecto todas as vantagens que as circumstancias actuaes do tempo podiam permittir. Por um calculo prudente se computa toda a despesa necessaria para a erecção do sobredito Edificio e suas pertencas, na quantia de oitenta mil cruzados, muito modica porção para ser distribuida em Acções de cem mil reis, pelos cidadãos amantes da patria e pessoas illuminadas que aqui residem, a quem são patentes as vantagens ponderadas. Tem esta cidade uma bem fundada esperanza em que os seus honrados habitantes concorram para o dito fim, sendo livre a quem quizer entrar com as acções que lhe parecer, devendo esperar os interesses, se os houverem, á proporção da sua entrada; bem entendido que, quando estes faltarem, o maior lucro vem a ser a gloria de concorrer para uma obra, cuja utilidade é indispensavel.

Para a cobrança d'estas Acções, como para a dos

futuros interesses, serão nomeados em tempo competente Caixa e Administradores, que serão tirados do numero dos Accionistas, e n'esta fórma se fará tudo com acerto e boa disposição; e para que se possa contar com a somma necessaria, deverão os senhores Accionistas assignar os seus nomes n'este papel, tirando por linha á margem as Acções com que quizer concorrer cada um.»

A maior parte do terreno era particular, comprehendendo a área de cinco casas, expropriadas, e avaliadas na quantia de 3:276\$320, e adjudicadas por sentença de 31 de Maio de 1796. Na *Gazeta de Lisboa*, d'esse anno, se encontra no seu n.º 46: «Lisboa, 9 de Novembro de 1796. — Do Porto informam que tendo os negociantes d'aquella praça resolvido fazer edificar um novo theatro com as suas respectivas salas para bebidas e jogo de bilhar, outra muito maior para bailes etc., mandaram fazer em diversas partes o desenho para tão consideravel obra; porém como o Ill.º sr. Francisco d'Almada e Mendonça, Corregedor da cidade do Porto recebesse noticia de se achar em Lisboa no serviço do real theatro de Sam Carlos o celebrissimo romano Vicente Mazzoneschi, architecto e Pintor de Prespectiva, bem conhecido pelas muitas obras que tem executado pela Europa, mandou convidal-o para dirigir a sobredita estructura; e havendo-se elle posto immediatamente a caminho para o Porto, examinou ali sitio destinado para o edificio, e consecutivamente fez para este um modello de pau, o qual mereceu ali g

ral approvação; e depois foi transportado a Lisboa, aonde se recebeu com grande applauso por se vêr que n'aquella cidade se executa, segundo tal modello, uma obra tão capaz de augmentar o seu lustre.»

Em principios de Abril de 1796 principiaram as obras do theatro do Porto. Existiam trezentas e treze acções de cem mil reis cada uma, que prefaziam a conta de trinta e um contos e trezentos mil reis. Os trabalhos iam com um grande augmento, e com as compras, pinturas, salarios estava extincto o fundo das entradas, devendo-se já, a 16 de Dezembro de 1797 a quantia de oito contos, quatrocentos e tres mil, e setenta e dois reis. A 29 de Dezembro fez-se uma segunda convocação aos Accionistas, a fim de se pagar a divida e proseguirem as obras; (1) assignaram grande numero de negociantes estrangeiros estabelecidos no Porto, e com o producto de vinte dois contos, seiscentos e cincoenta mil reis completou-se o theatro, abrindo-se a 13 de Maio de 1798, conservando-se a sua administração e inteira ingerencia sob a Correição e Provedoria da Cidade do Porto até ao anno de 1805. Francisco de Almada conservou o seu absoluto dominio no theatro, por que ninguem tinha coragem de arrendal-o pelo exagerado luxo que o Corregedor exigia; de modo que quando

(1) Como esta fundação do theatro foi puramente particular, por isso aqui extractamos, o total das duas subscrições. Na segunda convocação passaram-se 217 apolices de 100\$000 rs., e 19 meias apolices de 50\$000 que prefizeram 22:000\$650 rs. — Por ambas as subscrições se recebeu 53:950\$000, producto de 530 acções de 100\$000, e de 19 meias acções de 50\$000 rs.

em 1805 morreu Francisco de Almada, estava o theatro empenhado em doze contos, quinhentos e oitenta e oito mil, trezentos e nove reis. Depois de sua morte foram convocados os accionistas para nomearem d'entre si uma administração, que durou até 1821, em que a sua gerencia ficou independente da authoridade governativa, e absolutamente entregue aos seus proprietarios. O titulo de *real*, veio-lhe da necessidade de classificar o theatro a uma altura que os grandes actores estrangeiros podessem ser contractados para elle, e não por ser propriedade do governo.

No seculo XVIII a censura continuou a impedir a livre criação de uma litteratura dramatica. Para a impressão da Comedia *A mais heroica virtude*, imitada do italiano, e representada muitas vezes «no magnifico Theatro da Rua dos Condes» antes de 1762, vemo um longo processo, que faria desesperar o mais constante editor: exigia-se uma approvação do Santo Officio ácerca da pureza da fé, e dos bons costumes, e a approvação com a clausula de ser conferida depois da impressão. Seguia-se egual processo do Ordinario. Por ultimo vinha o exame do Paço, em que um Academico declarava que a comedia nada continha contra o real serviço de sua magestade, e a licença da Mesa, a que competia conferir e taxar o preço da venda, segundo numero de folhas, e dar a licença final. E comtudo nosso theatro comico no seculo XVIII é immenso, e graçadissimo e original; mas uma cousa revela o quecimento da dignidade humana, — a falta de ideias e os equivocos da obscenidade.

O renascimento do theatro portuguez começou no principio do seculo XVIII, não por influencia popular, porque o povo nunca teve existencia moral até 1832, mas por imitação da fidalguia que estava com os olhos na côrte de Luiz XV, e nas varias casas reinantes da Allemanha. D'Aponte, nas suas *Memorias*, descreve-nos o interesse que tomavam nas intrigas de bastidores José II em Vienna, e toda a nobreza allemã. Os habitos faustosos da Casa de Austria tinham penetrado em Portugal. Lisboa tambem quiz ter o seu theatro publico; reinava a mania commum dos theatros particulares e da composição dramatica. A primeira tendencia foi libertar a arte da imitação italiana e franceza, como se vê pela Ode de Garção *Aos Fidalgos que protegião o theatro do Bairro Alto*:

Calçando o humilde Socco, ao feio vicio

A mascara rasgada,

Hão de ensinar no comico exercicio

Como verdade do alto céu mandada.

De rosas coroada

Sãs maximas dictando ao povo rude

Espalhe os claros raios da virtude.

O jugo vergonhoso,

Os cepos, em que jazem prisioneiras

Como escravas das Musas estrangeiras,

Com animo brioso

Desejam sacudir: serão louvadas,

Dignas então de vós, por vós honradas. (1)

(1) *Obras*, p. 63, ed. de 1778.

Um facto curioso é o que se conserva em uma comedia de Garção, intitulada o *Theatro Novo*; mostra-nos a monomania de escrever e representar comedias que assaltava todas as familias de Lisboa. (1)

Ainda assim considerarmos-iamos isto como um facto particular, se na velha e popularissima farça de Antonio Xavier, intitulada *Manoel Mendes*, não viesse ridicularisada ali a mesma mania já verberada em outra farça de José Daniel.

A Comedia de Garção foi escripta depois de 1738, por que aí allude á representação dos *Precipicios de Factonte* de Antonio José, representada no Theatro do Bairro Alto. A comedia *Theatro Novo* é uma satyra constante aos que dominavam a scena portugueza sem nada comprehender da arte dramatica. Um Corretor viuvo, não tendo a quem pregar mais callotes, lembra-se de que tem duas filhas bonitas, e um compadre brasileiro velho e rico, e intenta formar um theatro com os capitaes do seu amigo; juntam-se os socios da empreza, debate-se o systema que hão de seguir, distribuem-se as partes, até que por fim o compadre brasileiro vê que o querem ludibriar, e desfaz a sociedade casando com uma das filhas do Corretor. O enredo é simples, mas os esclarecimentos historicos abundam; o Doutor Gil Leinel, que era o encarregado de compôr para o Theatro novo, diz no congresso:

(1) Id. *ibid.*, p. 184 a 222.

..... o Theatro
 Depende, mais que tudo, do poeta :
 Que fazem bastidores, e instrumentos
 Sem Dramas regulares? Uma bôa
 E perfeita Tragedia, inda despida
 Da magnifica pompa do apparato
 Tem mais graça e mais força, que um mau drama
 No Theatro de Reggio ou de Veneza,
 Com soberbas tramoias recitado.

Responde o Mestre da Musica, advogando a sua
 no espectáculo :

..... ninguém te nega
 O constante poder da Poesia :
 Mas quem hade soffrer *Catóo* ou *Dido*
 Do grande Metastasio, repetido
 Entre velhas cortinas, sem orchestra ?

GIL

..... no Theatro
 Não devemos soffrer Drama imperfeito,
 Cujá graça consiste na doçura
 De affeminada musica moderna,
 Na remendada phrase de mil vozes
 Barbaras, ou guindadas ou rasteiras.
 Longe, longe de nós esta mania :
 Restauremos o portuguez Theatro,
 Desaggravando a casta lingua nossa
 Dos aleives que sem rasão lhe assacam.

APRIGIO (*Emprezario*)

Quem me dera que o bom Goldoni ouvisse
 Como ronca um poeta de Lisboa.

BRAZ (*Licenciado*)

Tragedia é cousa que ninguém atura:
 Quem ao theatro vem, vem divertir-se,

Quer rir e não chorar ; lá vae o tempo
 De lagrimas comprar ás Carpideiras:
 Não faltam boas Operas, Comedias,
 Em francez, italiano, em outras linguas,
 Que pode traduzir qualquer pessoa,
 Com enredo mais comico ; que o povo
 Só se agrada de lances sobre lances:
 Quem isto não fizer, jámais espera
 Que o povo diga bravo, e dê palmadas.

Fala o architecto do theatro

Venho ajustar o preço do Theatro,
 Com Dramas não me meto : os Bastidores
 E' só o que me toca. Porém digo
 Que regular Tragedia nas Italias
 Muito ha que se não usa ; que a mudança
 De vistas sobre vistas, as tramoias
 Mares, incendios, Dragos e batalhas
 São cousas de que o povo se namora.
 Já eu fiz em Theatro trovoadas
 Com raios e relampagos tão proprios,
 Que as damas desmaiavam: era um gosto
 Ver a gente fugir dos Camarotes
 Espantada bradar: Misericordia !

INIGO (*actor*)

Pois se devo falar, digo, Senhores,
 Que o Theatro sem Dança pouco vale ;
 Muito menos sem Musica. Podia
 Quem a gloria quizesse de primeiro
 Pôr no Theatro as Operas cantadas
 Na lingua portugueza: eu aqui trago
 Uma por mim composta n'este gosto,
 E' a *Perda de Troya*; vê-se Eneas,
 Sahir co' pae ás costas, vae Ascanio
 Com os caros Penates abraçado.
 Arde a cidade: cahem as altas torres:
 Embarca a gente Frigia; muitos annos
 Por inhospito mar andam vagando
 Até que surgem no distante Lacio
 Onde Eneas a Turno tira a vida....

.....

Tem varios duos, arias, cavatinas,
Eu cuido que desbanco a Metastasio.

JOFRE (*musico*)

Digo o que entendo; e cuido que o Theatro
Sem Musica e sem Dança, nada vale;
Ha cousa mais formosa que a ligeira
Calada Pantomima, cujos gestos
Sem auxilio das vozes representam
Recondita paixão, mudos suspiros,
Que entende o coração, ouvem os olhos?
Que melhor espectaculo, que os leves
Grandes saltos mortaes? Que ver nos ares
Bater co's calcanhares outo vezes
Torcer o corpo e revirar os braços?
Mas nunca votarei em que façamos
Opera em portuguez, toda cantada:
Para tanto não é a lingua nossa:
Algumas arias, duos, recitados
Se podem tolerar; o mais em prosa:
Para o Theatro nós não temos verso.

Uma das filhas de Aprigio dá a sua opinião e vota
que se não represente outra cousa, senão as Operas do
Judeu, que andavam já impressas em folha volante:

Eu sou de parecer, que só se façam
As Portuguezas Operas impressas:
Encantos de Medea; Precipicios
De Faetonte; Alecrim e Mungerona:
Em outras nunca achei galanteria.

ARTHUR (*mineiro rico, a quem o compadre arma traça
para obter dinheiro*)

As Comedias de Calderon, Mureto,
Candamo, Salazar, isso não presta?
Tem bichos, meus senhores? Tanta gente
Imperadores, Reis, Infantes, Duques,

Os Condes e os Marquezes que os ouviam
Com gosto e com prazer, eram uns asnos ?
Só estes meus senhores tem juizo ?

GIL

Eu tenho varios dramas traduzidos
De Sophocles, de Euripes, Terencio.

APRIGIO

Nada de grego, nada ; fóra, fóra ;
Sempre te ouvi dizer que elles não tinham
Os lances amorosos de que gosta
O povo portuguez.

GIL

Queres a *Castro*,
Tragedia de Ferreira ?

APRIGIO

Deos me livre !

GIL

Pois, amigo, encetemos o Theatro
Com a minha *Iphigenia*.

APRIGIO

Bello nome !
Isso é que eu chamo titulo arrogante ;
E que em vermelhas lettras, nas esquinas
Hade pescar curiosos a cardumes.

Desarranja-se o convenio na distribuição dos
peis; o velho Mineiro rico, Arthur Bigodes, vendo q
póde casar com Aldonsa sem arriscar o seu dinheir
diz para o compadre:

Amigo Aprigio Fafes, do Theatro
Bem te podes deixar ; assás, nos bastam
Os Theatros que temos em Lisboa :
Nem tudo hade ser Opera ou Comedia.

APRIGIO

Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a Scena portugueza.
Vós manes de *Ferreira* e de *Miranda*,
E tu ó *Gil Vicente*, a quem as graças
Embalaram no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio ;
Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vós sereis do esquecimento.
Illustres portuguezes, no Theatro
Não negueis um logar ás vossas Musas :
Ellas, não as alheias, publicaram
De vossos bons avós os grandes feitos
Que eternos soarão em seus escriptos :
E podeis esperar paga tão nobre,
Se detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho,
E quizerdes com honra agazalhal-as.

Estes versos de Garção encerram a historia do thea-
portuguez na primeira metade do seculo XVIII, e as
ias da arte que então reinavam. Sonhava-se confu-
nente com um theatro nacional ; mas como resolver
problema, se a nacionalidade estava offuscada pelo
is obsceno despostismo ? Garção tambem invocava
manes de Gil Vicente, pedia favor e abrigo para as
sas patrias, e teve de morrer ás mãos de um déspotá
; enxovias do Limoeiro, por mero capricho do mar-
ez de Pombal. As scenas que extratámos da come-

dia *Theatro Novo*, valem por um completo capitulo de historia litteraria: um sustenta que a vida e inteiramente dramatico está nos bons versos; outro avança que os excellentes bastidores as melhores peças de Metastasio cairiam por terra; aquelle protesta contra a influencia das operas italianas, e desafia Goldoni para mostrar quanto a lingua portugueza é capaz de produzir; demonstra que sem recorrer ás traducções do theatro francez e italiano é impossivel obter applausos do publico. A ideia das traducções reinou completamente como se vê das innumeradas traducções de Metastasio e dos tragicos francezes pelos nossos poetas do século XVIII. Aquelle outro entendia que o effeito scenico dependia do machinismo das mutações, e que o povo admirava o que mais mêdo lhe mettia. O povo de aqui se fala é o burguez abonado, cujo prosaico senso o levava ao theatro para comprazer e acompanhar a familia, que preferia acima de tudo as Operas como o *Judeu*, taes como as *Guerras do Alecrim e Morona*, os *Encantos de Medea* e *Precipicios de Fátima*; o burguez vestia-se com a estampanha nacional e com o seu pesado catholicismo protestava surdamente contra a descomposta musica e dança das actrizes italianas sustentadas pelo despotismo real. Havia os que respeitavam o theatro velho, e que entendiam de ver o nosso repertorio enriquecer-se com as comedias de *Alfaro*, *Salazar*, *Mureto* e *Candamo*; nas folhas vellas apparecem bastantes traducções do hespanhol. A *Arcadia* sustentava o partido classico, queria trage

de Sophocles e Euripedes, e comedias de Terencio; quasi todos os Arcades escreveram tragedias; alguns modificaram o rigor classico, procurando thema na historia nacional, mas não se elevaram acima do eterno assumpto de Inez de Castro. A variedade de todas estas opiniões, a falta de originalidade ou de comprehensão do theatro nacional estava na atrophía moral causada pela estupidez e despostismo obscurante da casa de Bragança. Nas grandes extorsões nunca os tyrannos poderam extinguir o riso; no desgraçado seculo XVIII, foi quando o povo portuguez riu mais. Havia a *baixa comedia*, sem ideia, sem protesto, mas travesa, impertinente, aproveitando-se dos typos portuguezes, impondo de vez em quando o verso de redondilha, não precisando de grandes apparatus scenicos, e ao alcance de quaesquer curiosos. O valor d'esta phase passou desconhecido ao seu tempo.

CAPITULO II

As Mogigangas e Entremezes populares

Theatro popular no primeiro quartel do seculo xviii. — As Companhias ambulantes da Mogiganga. — O *Estudante critico* e o typo do fidalgo pobre. — O uso da *bexiga* no fim dos entremezes populares. — Cena de uma Mogiganga descripta no theatro popular. — Figuração da Alma subindo ao céu. — Restos do theatro popular no seculo xviii. — Os Autos da *Natividade* e dos *Reis Magos* eram um pretexto para a exhibição dos *Presepios*, e representações de *bonifrates*. — Documento tirado da Provisão de 15 de Setembro de 1738. — Autos Sacramentaes da *Degolação dos Innocentes*. — Lendas jesuiticas no Theatro portuguez. — A Novella da vida de Santa Genoveva do jesuita francez Cerisiers inspira o *Auto de Santa Genoveva, princeza de Brabant*, a Balthazar Luiz da Fonseca Ulixbonense. — A lenda de Santa Genoveva dramatisada na Allemanha por Tieck e Muller. — Influencia jesuitica na *Tragicomedia de Santa Genoveva* pelo Bacharel Silvestre Estevez da Fonseca. — Recapitulação da tragicomedia. — Guerra movida no seculo xvi contra os Pateos das Comedias, pelo Padre Jesuita Mestre Ignacio, renovada no seculo xviii com o assassinato de Antonio José. — Libretto de uma Tragicomedia no Collegio das Artes, de Coimbra, em 1753. — Esquecimento da forma do Auto.

Apesar da introdução da Opera em Portugal no reinado de Dom João iv, a comedia popular deveu o primeiro signal de vida ás Companhias ambulantes que vieram de Hespanha, no principio do seculo xv. Entre os dois povos existia um abysmo que os separava politicamente, mas nas creações litterarias continuavam a ser irmãos; o genio da raça mostrava-se mesmo na inspiração fatal da obra de arte. Começa a ser combatido em Portugal pelas Operas italiana

Brasil principiava a dominar como senhor absoluto o teatro hespanhol; em Janeiro de 1717, representam-se na Bahia duas comedias de Calderon, *El Conde de Lucanor*, e *Affectos de odio y amor*. Em 1729, por occasião do casamento dos principes reaes de Hespanha e de Portugal com as infantas D. Maria Barbo-
ra de Bragança e D. Maria Anna Victoria de Bourbon, para celebrar este regosijo official, representaram-se mais tres comedias de Calderon, *Fineza contra fineza*, *La fiera el rayo y la pedra*, e *El monstro de los jardines*, juntamente com duas comedias de Don Agostin Moreto, *La fuerza del natural*, e *El desden con el desden*. (1) Em Portugal a influencia hespanhola diminuía; em vez das proprias comedias de Lope de Vega ou Calderon, faziam-se imitações livres. Traduziram-se varias comedias hespanholas do portuguez João de Mattos Fragoso para o immenso corpo da nossa comedia de *cordel*.

A primeira collecção de peças dramaticas do seculo XVIII, foi recolhida por Francisco Vaaz Lobo, com o titulo de *Flôr de Entremezes, escolhidos dos mayores Engenhos de Portugal e Castella*, em 1717; (2) contém os seguintes entremezes e Mugigangas: Entremez *Del Nobio burlado*, *El Sacristan hechizero*, *La Embaxa-*

(1) Varnhagen, *Historia do Brazil*, t. 1, p. xxxiii e xxxiv; Wolf, *Hist. de la Litterature brazilienne*, p. 30.

(2) Imprensa em Lisboa, na Officina de José Lopes Ferreira, em 1718. As licenças começam a datar-se de 26 de Janeiro de 1717. É um volume de 8.º pequeno, com viii, e 151 p.

da y Mugiganga de Matachines, El Paje y el Soldado, El Valiente Flaco, El Estudiante critico, Mugiganga de las Beatas, La Renegada de Vallecas, Don Roque, Don Estanislau, El Papagayo, Los Flamengos, Las Chirimias. São quatorze pequenas composições, que pelo numero de personagens, pela simplicidade do enredo, e pela baixeza da linguagem e falta de gosto, bem revelam que seriam representadas por *Titereros*, nas feiras, nos adros das egrejas e nos arraiaes. São anonymas, e o titulo dado pelo collector mostra uma falta de comprehensão do que é a fôrma dramatica. É possível que esses Entremezes agradassem ao baixo povo; hoje a sua leitura é de uma difficuldade quasi invencivel, que só se consegue por um capricho; pelas rubricas se vê que todos elles eram acompanhados por musica, porventura aquella com que chamavam a attenção dos transeuntes. O titulo *Mugiganga de Matachines*, e *Mugiganga de las Beatas*, é a melhor prova do fim para que estas pequenas scenas se escreveram. Se nos lembrarmos da definição de Rojas, na *Viaje entretenido*, quando caracteriza os oito bandos de comediantes que divagavam em Hespanha, veremos que: «Em uma *Mogiganga* ha duas mulheres, um rapaz, cinco ou seis comediantes, outras tantas comedias, e dois caixões de vestuarios. Allugam duas cavalgadas para o que têm a levar, e outras duas para irem montando aos poucos.» No entremez do *Nobio burlado*, cuja acção é pouco dramatica, os personagens preenchem estas condições da *Mogiganga*; ha rixas de valentes, musica de noivado,

e tratos dados a capricho ao noivo pelas matachines. D'estes entremezes apenas dois são escriptos em Portuguez, o *Estudante critico*, e os *Flamengos*; o entremez do *Estudante* consta de tres personagens. Mal escripto e informe, ainda assim apresenta o typo primordial da comedia portugueza, descoberto por Nicolau Clenardo. O Estudante fala sempre latim ou em termos conceituosos e alcandorados com o criado; este, descontente por não entendê-lo, quer-se despedir. Discute-se entre elles como se chama a lua; diz o estudante que alguns a denominam *nocturnam*, *saphira*, *trilingue*, *luminar errante*, *farol do incomico imperio*. Responde o creado:

Bons nomes, mas o da lua
É só com que me accommodo.
Só n'uma cousa reparo,
Porque é o que mais padeço.
Só o comer não tem nome?
Não trataremos um dia,
uenhor, d'este ministerio?

ESTUDANTE: Isso é só occupação
Dos agrestes jornaleiros,
Destino voraz de brutos
E da rudeza flagello.

FAMULO: Logo os discretos não comem?

ESTUD.: Não vês que é sepultar o engenho.

FAMULO: Ah sim? pois d'aqui lhe digo
Que quero ser tolo eterno,
Pois com barriga vasia
Me ensina você conceitos!
Pois seja sabio faminto
Que eu quero ser parvo cheio.
Senhor, eu vou buscar amo.

O Estudante zangado com o prosaísmo do criado pede contas do gasto da casa, e o criado apresenta o rol em que também entram os classicos rabanetes, celebres para os observadores do século XVI:

ESTUDANTE: Oh rude! oh abstuto embusteiro!

Dá rasão da feitoria,
Dá-me copia dos dispendios
E vae-te, findas as contas
Lá para outro timerion.

FAMULO.: Sim, Senhor, eis aqui o rol.

ESTUD.: Dize, nisméral compendio.

FAMUL.: Errar me fazia a fome.
Vá pondo, que eu irei lendo.

ESTUD.: Pois detem-te, dá-me cá,
O cornigero instrumento.

FAMUL.: Fale claro,
Se não vou-me sem dar contas.

ESTUD.: Dá cá esse tromentario
De contas o maior embeleco.

FAMUL.: Arre lá com taes enredos
Diga o que quer.

ESTUD.: Ainda absultas?

Praeparatio ad scribendum
Seja o calamo anserino.

.....
.....

FAMUL: Senhor, não nos detenhamos
Vamos ao rol, eu começo :
Uma moeda de *rabos* para o jantar
(Bom sustento!) meyo real de azeitonas.
(Boa asneira!) cinco reis de pão
(Vá vendo) isto é comida de um gato,
Que lhe dá espinhas por sobejo.

ESTUD.: *Quid sicutur, beneplacitur.*

FAMUL.: Pois vá vendo :
No segundo dia se gastou
Uma moeda de queijo.

ESTUD: Que mais velico perjuro?

FAMUL: Segue-se o gasto terceiro :
Quatro reis de pão de rala,

Item, um real de bredos,
 E dois de azeite e vinagre,
 Com bem pouco e mau tempero.

D.: Avante, reprovo o aluno.

JL.: Temos o gasto do entrudo
 Havendo hospedes em casa.

D.: A tudo auricular me affecto,
 Prossigue, que alerta escuto.

JL.: Eil-o vae.

Esta abundancia agora
 Sei eu que me mete medo :
 Gastei de dia de entrudo
 Para cinco companheiros,
 Quinze reis de carne frita
 Da taverna do Marquez.
 Gastei mais por uma vez
 Meio quartilho de vinho,
 Dez reis de pão de centeyo.
 De caranguejos assados
 Cinco reis mui bem safados,
 Que lhe façam bom proveito.
 Casa aonde assim se entruda
 Poderão monges do ermo
 Vir aprender jejuar.

D.: Oh dictamen mais heroico, etc.

JL.: E não me dirá meu amo
 Como é impedimento
 O comer, se a barriga
 A tenho sempre um vento?

O entremez do *Estudante critico* contém apenas es-
 ena verdadeira, que já vimos com o Escudeiro
 s Rosado, e com o Fidalgo Dom Gil Cogominho,
 e comprehendida por Gil Vicente e Dom Francis-
 anoel de Mello. O Entremez do *Estudante critico*
 e uma imitação do antigo *Entremez do Poeta*, es-
 por Francisco Rodrigues Lobo, no qual ridicu-
 a escola dos cultistas do seculo xvii; esta pe-

quena peça dramatica de Rodrigues Lobo foi publicada em Lisboa em 1676. Tem por interlocutores um Ratinho, uma Dama e dois Soldados. Abre a scena com o monologo do criado, typo de gracioso a que no seculo XVI se chamava *ratinho*, como vêmos pelos *Autos* de Antonio Prestes. O creado censura o estylo poetico de seu amo, e diz que tambem faz seus versinhos, porque toda a má manha se pega:

Certo que bem diz o mundo
que he doudo todo o Poeta,
e a meu Amo só lhe falta
andar tirando com pedras.

.....
Fala sempre *requintado*,
nam anda cá pela relva.
Come rasões estiladas
e bebe quintas essencias.

Eis que chega o Amo; o criado, para lhe pregar uma peça, finge que está a dormir. O Poeta bate á porta, e como lhe não respondem, rompe n'estas gongoricas invectivas:

Oh incauto negligente,
tens obstructas as orelhas,
que nam percebes meus eccos,
nem a meus golpes attentas?
Que replico? Com quem falo?
Com quem são minhas loquellas?
Jazes já semisopito
ou estás moribundo em terra?
Eleva o pezo corporeo,
abre as visuaes fenestras,
festina-te a abrir-me a porta
senam qués que me enfureça.

O criado levanta-se grunhindo, e desculpa-se por
ão ter entendido os latins de seu amo. O Poeta ferido
a vaidade, prorompe:

Essa frase não vale nada
esse rasoar não presta,
não ha falar como o *culto*
de um critico poeta.
E entre os candidos Cysnes
que á Fama prestaram pennas,
ao Gongora tive sempre
opinadas preferencias.

Diz o criado, que fala a linguagem do bom senso:

Mate-me Nossa Senhora
com quem fale ao pé da letra,
diga pê-á-pá Santa Justa
e no demais não se meta.
POETA: Esses vocabulos vulgares
são claridades grosseiras
de que fugas Atalantas
um vate heroico se ausenta.

O criado começa a querer aprender essa linguagem
cult, e pergunta-lhe varias cousas como se chamam:

Como chamará o vinho
quando o pedir na taverna?
POETA: Soporifero Lyeo,
Bacchico licor da cêpa.
RAT.: Como nomeará o Burro
por palavra mais honesta?
POETA: Simples Bruto de Balaam,
quadrupede de grande orelha.
RAT.: Como se chamará á lua
ao Sol e ás Estrellas?
POETA: A' lua? Cynthia Diana,
Latona, Triforme deosa.

Ao Sol? Monarcha das luzes,
Titão, e Quarto planeta.
Ás Estrellas? Diamantes
e nocturnas sentinellas,
caracteres trepidantes
feitos em safira eterna.

Não contente com estas explicações, o Poeta declama um Soneto, tão estrambotico, que o criado não podendo perceber-o, pede licença para recitar tambem os seus versinhos:

Irra! senhor Licenciado
se me impulha n'essa lenda
Mas deixemos já questões,
ouça-me por sua vida
uns versinhos á Chamberga.

O amo fica tão satisfeito, que confessa:

Mereces ser laureado
da insignia de Amalthêa.

No meio d'isto apparece uma Dama embuçada; o Poeta dirige-lhe seus requebros; ella offende-se com os epithetos exquisitos, accodem dois soldados, altercam e recolhem-se á pancada. Pela brevidade do *Entremes do Poeta*, e falta de intriga dramatica, se conhece que foi escripto para ser representado pelos Bonifrates. Francisco Rodrigues Lobo protestara contra a decadencia do theatro nacional coadjuvada tambem pelo seiscentismo, mas pelo seu lado ajudava a cavar-lhe a

ruína, rebaixando a criação dramática aos movimentos de figuras inanimadas.

Os outros entremezes da collecção acabam como as peças do theatro popular, com pancadas e estrepitos de bexigas. Na *Embaxada y Mugiganga de Matachines*, a falta de acção é supprida por um engraçado baile descripto nas seguintes rubricas, que traduzimos do hespanhol: «*Primeira mudança*. Saem dois dansando ao compasso da guitarra até á extrema do tablado, com suas visagens; e depois saem outros dois da mesma maneira e ficam no meio e logo viram por fóra e tomam os quatro póstos donde saíram e fazem cortezias ao povo, e uns aos outros. *Segunda*: Depois tiram as espadas, e andam ao redor dando com uma em outra, trocando póstos até chegar aos seus. *Terceira*: Pucham dos broqueis e dão com a espada n'aquelle que estiver ao lado da espada; uns, broquel com broquel, e outros a espada nos broqueis, e vão mudando os póstos da mesma maneira que na outra acima, até chegar aos seus, e logo cáe um morto. *Quarta*: Juntar-se-hão de lado um com costas para traz e outro para diante dois a dois, com bexigas, e ao compasso da guitarra, darão no trazeiro quatro pancadas com as bexigas, e irão mudando de póstos até ficar nos seus, e logo virar por fóra, e deixarem-se caír todos quatro, rebentam as bexigas e acaba.» (1) Basta este característico para evidenciar a origem da *Flôr de Entremezes*, creados

(1) *Flôr d'Entremezes*, p. 25.

unicamente para o povo. O uso da *bexiga* no fim dos entremezes acabou totalmente, mas ainda hoje na linguagem popular de todo o reino se usa a locução *fazer bexiga*, derivada do velho uso das Companhias de actores ambulantes, principalmente as *Mugigangas*, em que estes tregeitos constituíam a parte essencial.

No entremez *La Renegada de Vallecas*, nas bodas do alcaide apparece uma actriz que vem pedir licença para representar com a sua Companhia. Esta scena é um resultado dos costumes que ainda existiam no seculo XVIII, e que de Hespanha se communicaram a Portugal. Diz a autora ou directora da Companhia:

	Esse carruage sobra, Que en una Compañia entera No ay mas que um musico solo Yo, y otra companhera.
PERO :	Essa é mas que Compañia Soledad.
AUT. :	No les dé pena, Que mi compañera y yo Haremos con gran destreza Todos quantos personages Cabem en una Comedia.
PERO :	Essa es braba abilidad.
AUT. :	Yo la remito a la prueba.
ESCRIVANO :	Y que Comedias traeis, Porque es coxa la Alcaldeça?
AUT. :	<i>Antes que todo es mi saya.</i>
PERO :	Mirad que es despues la vuestra.
AUT. :	<i>Antes que todo es la olla,</i>
PERO :	Dezis mui bien, si está llena.
AUT. :	<i>El Anfision Luzitano.</i>
PERO :	Por mi vida, hazedme essa, Que llevarnos al figon Será famosa Comedia.
AUT. :	No se puede hazer aqui

Porque ay muchas apariencias.

.....
Traygo otra que es un prodigio

.....
La Renegada de Vallecas.

MARIDURA : Essa quiero que se haza.

Segue-se depois uma rubrica, que explica o modo como se devia representar: «*Sientanse, y saien el Musico, la Autora, y la otra muger, a cantar como empieçan la Comedia.*»

O entremez da *Renegada de Vallecas* termina como a scena de Dom Quijote quando escangalha os *titeres* de Mestre Pedro, para salvar a Melisendra. O expectador Pero Blando manda ao seu escrivão, que assiste á comedia, que prenda o mouro seductor da donzella renegada :

Prendedle luego, escrivano,
Que es muy grande desverguença
Que se lleve a renegar
Esta Señora a su tierra.

O penultimo entremez d'esta pobre mas curiosa collecção intitula-se *Os Flamengos*; são os personagens um Gracioso, sua Mulher, um Compadre, e Dois Flamengos, o bastante para constituir uma *Mogiganga*. A acção é de tal fórma breve e sem interesse, que sáe fóra do dominio dramatico: um compadre chega a avisar o amigo, dizendo que vêm para sua casa aboletados dois Flamengos; o dono da casa cuida que Flamengos serão queijos ou cousa de comer, e espera o agradavel presente. Quando lhe entram pela porta

dentro os aboletados, não sabe como se hade desligar do compromisso, e fazendo-se tolo assim os impõe, terminando o entremez á pancadaria. No entremez de *Las Chirimias*, encontram-se algumas curiosidades para a historia do Theatro popular; declara-se como se representa uma Alma que sobe ao céo:

- CRIADA: No es nada, que se han llevado
A la corte los farseros.
Y ya no teremos *autos*
- GRACIOSO:
No se affixan
Que en mi tienen su remedio :
Yo solo hede hazer los *autos*,
Y daré del uno luego la muestra.
.....
Si haré, pero advierte
Que para cierta apariencia
De una Alma que sube al cielo
Son minister las chirimias.
- ALCALDE: Pues acá nos las tenemos
- GRACIOSO: Callen, que son unos tontos (*Dáselas*)
Tomen, y miren, al tiempo
Que suba el Alma, las toquen.
- ALCALDE: Que tocar, si no sabemos ?
- GRACIOSO: Que ay que saber ? en soplando
Suena estas que es contento :
Quitense, porque no estorben
Las capas, y los sombreros.
- ALCALDE: Ya está hecho, empeçad el *auto*.
- GRACIOSO: Esten a punto, que empieço,
Sale un Diablo como un puño,
Traz del Alma que va huyendo :
• Alma no tienes que hoir
Que eres mia de derecho.
— Diablo no sé que te he hecho
Que me dás en perseguir.
Toquen essas chirimias
Que sube el Alma al cielo. (1)

A seguinte rubrica mostra o chiste popular do entremez: «*Assopran las chirimias y quedan llenos uno de polvos negros, otro de blancos, y otro de colorados.*» O gracioso foge e os outros personagens «*recogen-se baylando.*» Por esta rapida exposição dos entremezes mais curiosos da colleção de Francisco Vaaz Lobo se formará uma ideia do estado dos Autos populares e das companhias ambulantes que andavam em Portugal, anteriores ao anno de 1718; custa a crêr que se imprimissem como «*escolhidos dos melhores engenhos de Portugal e Castella.*» Por estes Entremezes se vê que o mau gosto do seiscentismo invadira tambem os *Pa-teos* e representações para o povo. Na dedicatória de Vaaz Lobo ao Conde de Unhão, cita-se um trecho do latim de Tacito, e outras authoridades classicas, o que mostra que o collector tambem era um extremado cultista. Eis um periodo que por si caracteriza o homem: «*Dedicou o antigo culto as flexas á luz de Apollo para que fossem rayos; e agora com egual intento offerece meu obsequio ao luzimento de Vossa Excellencia nas agudezas d'estes engenhos outras flexas, para que sayam á luz como rayos despedidos do Sol de sua sabedoria e prudencia, etc.*» O erudito Dom Antonio Caetano de Sousa tambem por parte do *Santo Officio* deu licença para que se imprissem esta *Flôr de Entremezes*. O livro foi taxado em seis vintens em papel, pelo Desembargo do Paço.

Aonde se encontra um symptoma franco de que o theatro popular ainda existia, é na reimpressão dos

Autos do seculo xvi pelos livreiros de Lisboa e Porto, e pelo apparecimento de novos Autos hieraticos. A esta classe pertencem o *Auto de Santa Genovera, princeza de Brabante*, por Balthazar Luiz da Fonseca, Ulixbo-nense, varios *Autos do Natal*, dos *Reis*, e da *Degolação dos Innocentes*.

Um dos Autos mais populares do seculo xviii era o da *Degolação de Sam João Baptista*. O fecundo escriptor dramatico Manoel de Figueiredo, que conservava de memoria todas as tradições do theatro portuguez, na sua Comedia *Os Censores do Theatro* diz que este Auto era representado pelos homens de officio: «o Valentim... e cutelleiro, fazia papel de Herodes na *Degolação do Baptista*.» (1) Este Auto foi impresso em 1763, mas é provavel que andasse anteriormente em copias manuscriptas, fazendo as delicias dos que no tempo de Manoel de Figueiredo suspiravam pelo *Pateo das Arcas*. O *Auto da Degolação do Baptista* está muito bem tecido; revela um grande conhecimento e prática dos recursos e exigencias da scena. Mas a linguagem? A *rima* dos Autos nacionaes do seculo xvi e xvii ficou substituida pela *assonancia*; a quintilha maliciosa deu o logar á quadra froixa e amphigúrica, a rudeza pittoresca desaparece sob os arrebiques de epithetos, sob as tortuosidades dos hyperbatons, sob os equivocos emphaticos e convencionaes que vieram mais tarde a produzir o sentimentalismo. O *Auto da Dego-*

(1) *Obras*, de Manoel de Figueiredo, t. vi, p. 32.

lação do Baptista é raro, e pelo facto de ser um dos ultimos vestigios do theatro hieratico-popular do seculo XVIII, aqui deixamos o seu esboço, em parte tirado das rubricas: «Corre-se a cortina, e apparece Sam João metido na lapa com um livro na mão, e ao mesmo tempo sáe o Anjo S. Gabriel, e com elle mais dois Anjos, que ao som de varios instrumentos cantarão as... coplas.» João não comprehende aquellas musicas que o chamam para annunciar o Verbo, e julga que será illusão dos sentidos. Renovam-se as musicas celestes, que o chamam Propheta e o incitam a obedecer; o solitario vacilla, não querendo comparar-se a Moyses, a José, a Elias, a David, até que acceita a missão divina e parte para a côrte de Herodes.

Dá-se uma mutação em que apparece o Rei requestando Herodías, em versos endecasyllabos, quebrados, e emparelhados; quando o rei estava mais enleiado, ouvem-se dentro vozes, gritando para que não deixem entrar o louco, que diz que vem dar luz a todos, que estão cegos. Chega o Verdugo a dar parte ao rei da entrada de um louco no palacio acompanhado de muita gente, e embrulhado em uma pelle de camello; o Rei dá ordem immediata para que o matem por ter vindo interromper os enlevos amorosos. Herodías intercede, dizendo:

Que os rusticos nos palacios
Servem para passar tempo.

Sam João é trazido á presença do monarcha pe-
verdugo, e Herodias sente ali logo uma immensa pa-
xão pelo exaltado do dezerto, uma paixão como a
mulher de Putiphar, como a de Biblis, como a de P-
siphæe, como a de Phedra, symbolos do estado mor-
nos periodos heroicos da humanidade. Sam João pr-
clama a Herodes a nova doutrina; este o ouve, e li-
diz:

Não te saias do Palacio,
João, que é preciso e quero
Falar de espaço contigo.

VERDUGO : Mau annuncio ! a vida temo.

Herodias anda afflictissima sem se atrever a de-
clarar ao joven apostolo aquelle fervente amor; rec-
que se descubra que despreza o Rei que a requesta
um rustico e forasteiro. A criada Celia, querendo co-
solal-a, surprehende-lhe o segredo e quer coadjuvar
traíçoeiros amores; encontram-se a sós com João. É
blime a situação em que se acha o Precursor, a qual
ria uma scena shakespeareana se a petulancia fana-
com que fala fosse substituida pela audacia e ingenui-
de da franqueza. Herodias vê-se desprezada e offendida
em todas as suas vaidades, a criada Celia irrita-a
contra o Santo, e ambas o accusam ao Rei como
pocrita, como traidor, querendo attentar contra
violando Herodias. Aqui lê-se a rubrica: «Pega o Ver-
dugo e dois criados em S. João; prendem-lhe as mãos
e vão puxando por elle.» Herodias, segundo a lei
evangelica, pedira a cabeça de João em uma bac

orre-se a cortina, e apparecerá o corpo do Santo de
lhos, com as mãos atadas; e cantarão os Anjos as
plas, etc.» «Desapparecem os Anjos, e correndo-se
tra cortina, estarão o Rey e Herodias sentados á me-
, e n'ella estará a cabeça do Santo em um prato, e o
erdugo terá um cutello na mão direita e com a es-
uerda estará pegando nos cabellos do Santo; cujo
rpo estará de joelhos junto da mesa.» O Auto termi-
a com esta rubrica que o explica; depois de ter fala-
o Herodias: «Cae desmaiada aos pés do Santo e
erra-se a cortina.» Nas festas populares portuguezas,
am João é o typo da antiga crença mosarabe; nas
ntigas dos Cancioneiros hespanhoes e portuguezes
am João é a imagem mais poetica que aí apparece.
or tanto repugnava á natureza e á logica o não ter
nosso theatro aproveitado estas profundas tradições
angelicas modificadas pelas impressões do vulgo.

A grande quantidade de Autos do *Nascimento* no
eatro portuguez do seculo xvii e xviii explica-se
dos espectaculos de *Presepios* que existiam nos cos-
mes populares, renovados pela vinda de companhias
ancezas. Ao seculo xvii pertence o *Auto del nasci-
mento de Christo y Edicto del emperador Augusto Ce-
r*, por Francisco Rodrigues Lobo; este Auto, im-
esso em 1667, é bastante curioso para a historia do
eatro popular. Na primeira jornada vem um Capitão
e annuncia ao Imperador a paz universal; á manei-
da *Arte nova de fazer Comedias*, de Lope de Vega,

o Imperador responde-lhe com cinco outavas sonoras mandando :

Que todo de qualquiere officio y arte
Escriba su prosapia y descendencia,
En la ciudad donde fuere mas cercano
O sea montañez ò ciudadano.

Assim que se toca a rebate para proclamar o edicto apparecem dois pastores Fabio e Cinthio, que andam a cercar um javali. Acode um pastor portuguez chamado Mendo, typo rude, que faz de gracioso pela extrema cobardia. Em consequencia do edicto, Silvia irmã dos dois pastores castelhanos, acompanhada de Laureano seu desposado, foi ao arrolamento e perdeu-se entre a multidão. Fabio e Cinthio encontram Laureano que não sabe o que é feito de Silvia, e desconfia d'elle. Mendo por causa das suas simplicidades é levado pelos guardas amarrado á presença do imperador — Na segunda jornada, apparece Silvia em traje de homem, que anda perdida, com receio de voltar para casa. Os seus monologos são interrompidos por Fabio e Cinthio que tentam matar Laureano; esta scena é interrompida pelos discursos de Mendo na presença do Imperador. Silvia continúa a errar nos campos, recitando longos monologos lyricos; vem Laureano e a encontra, seus cunhados Fabio e Cinthio estão para matar-o, e quando vão para descarregar o primeiro golpe apparece Silvia, que vem justificar o motivo por não voltar logo para casa, por se ter perdido no ca

o atravessar a multidão que concorrera ao edicto
nperador; a jornada termina com a entrada do
, que ameaça o mundo apesar do se terem cum-
as semanas prophetisadas por Daniel. — A jor-
terceira é a mais curiosa; entra Mendo, trazendo
panella de migas, e comendo diz:

Tenha guerra quem na tem
e peleje quem quizer,
que eu com minha mulher
pertendo sempre estar bem.
Axopra, quanto faz frio !
vede qual eu ficaria
se num trouxera este emprasto
para geitar na barriga, etc.

entram depois Laureano, Fabio e Cinthio, admira-
e vêrem uma noite tão clara. Diz Laureano:

Pues son tam largas las noches,
se os parece será bueno
gastemos algo de aquesta
con algun dibertimiento ?
CINTIO : Pues algun juego se trace,
mas hade ajudarnos Mendo.
FABIO : Sea mucho en ora buena.
Y qual hade ser el juego ?
MENDO : Eu só sei a *cabra-cega*
e mais o *escondoirello*
LAUR : Si trayeis algunos naypes
constitue-me Rey, juguemos.
FABIO : Para esso sumos pocos,
empero hagamos a Mendo
el juiz de nuestra Aldea
a quien nos acodiremos
a proponer nuestras causas
Y el juzgará nuestros pleitos.

Começam a fingir uma pendencia á maneira da farça do *Juiz da Beira*, de Gil Vicente, em que Mendo com as suas sentenças imita o tino de Pero Marques. Aqui apparece pela primeira vez a celebre anedocta attribuida modernamente a um nosso marechal, que mandava matar meio boi para a guarnição de Lisboa. Entra o Pastor Laureano a requerer:

Que lo obligue (señor Juez)
a dar carne a este lugar.
e ay me quieren obligar
a que le mate uma rez,
pero la gente tan poca es,
que sin dada hade sobrar
mitad de la carne oy.

O juiz sentenceia:

*Pois matar só meyo boi,
para vos não sobejar.*

Vem outro pastor reclamar cem ducados que lhe devem; o devedor diz que apenas comeu doze ovos em uma ceia, e que os não pagou; o credor apresenta a sua conta lembrado do conto da *bilha de azeite*, que Gil Vicente traz no *Auto da Mofina Mendes*. O divertimento é interrompido pela apparição de um Anjo que vem convidar os pastores para irem adorar o menino a Belem. Mendo grita áque d'el-rei, ao vêr o Anjo:

Leyxa-me que estou morrendo,
num posso arresfolgar,
aquillo era algum bizam,
minhoto, ou algum ripanso,

ou era andorinha ou ganço
ou perdiz ou gabiam.

Eu cuidey que era estorninho
d'estes que cáem na malha,
ou seria alguma gralha
quaquí deve ter o ninho.

AUREANO : - Mira, que es el Angel celeste,
que mandado por Dios vino,
avisarnos que en Belen
el mismo Díos ha nacido.

MENDO : Eu num sey se isso he verdade
por que estou meyo atendido ;
porém quero-me ir combosco
só por ver esse Minino.

Os Pastores vão ao presepio; ali explicam o mysterio da redempção a seu modo, e cantam ao menino vilancicos. O Diabo mette-se entre elles, envergoando-os por adorarem o filho de um carpinteiro. Áinda que os pastores fazem as suas offertas cantam bem, e Mendo com uma incredulidade da extremaza termina o *Auto* com estas palavras, que indifferente sido escripto para ser representado:

E mais aos que aqui estão
se me derem a consoada
para fazer colaçam ;
mas se me nom derem nada
poder-me-hão cair na mão.

O *Auto do Nascimento* por Francisco Rodrigues é a ultima decadencia da eschola nacional; está escripto em hespanhol. Partidario do governo dos Fies, e tendo celebrado a sua entrada em Portugal

com uma grande collecção de romances gratulatorios, como poderia ter alma para comprehender e conservar a tradição de Gil Vicente? Apesar de escripto em hespanhol, a lingua portugueza, que no seculo XVII, durante o dominio de Castella, só era falada nas praças e pelo baixo povo, é aqui empregada nos dislates grosseiros do pastor Mendo. Isto comprova o facto revelado pelo poeta Manoel de Galhegos. Em uma das cantigas da pastora Sylvia, no presepio, se lê este grito da consciencia do poeta hieratico:

Ouvi-me, querida prenda,
ouvi-me agora meu bem,
*porque o que sinto quizera
dizel-o em bom portuguez.*

Francisco Rodrigues Lobo era um exagerado bucolista e por isso não pôde ser poeta dramatico. O *Auto* está mal entretecido, e o seu defeito deve em parte attribuir-se ás deturpações do Santo Officio, que o truncou, como se vê por esta Licença: «Vistas as informações que se houveram, podem-se imprimir estes dous Autos (*menos o que vae riscado no primeiro*) e impressos tornarão ao Conselho para se conferirem, e se dar licença pera correrem, e sem ella nam correrão.»

Antes do predomínio das Operas italianas e das tragedias francezas, isto é, no primeiro quartel do seculo XVIII, o theatro nacional apresentou alguns symptomas de vida. As tradições religiosas e consuetudinarias do povo portuguez é que alimentaram uma excres-

produção de *Autos do Natal*, que não eram mais que um desenvolvimento dos antigos Vilancicos, estavam desnaturados pela musica.

O *Auto e Colloquio do Nascimento do Menino Jesu*, Francisco Lopes, natural de Lisboa, poeta popular ivreiro do seculo xvii, (1) é pobrissimo na acção, e ples como uma lôa de presepio; a versificação é má em lyrismo. Começa com a lôa ou prologo, em que aparecem algumas quintilhas mimosas:

Quando o homem mais se cobre
de seda, brocado e pelle,
mais forrado, rico e nobre,
entam nasce Deos por elle
despido na palha e pobre.

E quando o frio ameaça
ao pobre e ao mal vestido
que tudo fere e traspassa,
entam, nasce Deos despido
por nos vestir de sua graça.

Tudo pelo frio inverno
se recolhe e agasalha,
com regimento e governo,
e entam nasce Deos eterno
despido por nós na palha.

Quando o passarinho leve
não sáe do seu ninho fóra,
que de frio não se atreve,
o menino Jesus chora
coberto de frio e neve.

Ditos estes versos sáe o representante que *bota a Lôa*, e entra o pastor Gil; apparece depois Sylvestre

(1) Publicado em 1785, na officina de Francisco Borges de Sousa.

cantando, e Paschoal, que se queixam de se levarem cedo, e falam contra as mulheres e amas que cam dormindo. No meio da conversa adormece n'isto baixa um Anjo a avisal-os do nascimento d'sus; o pasmo dos pastores, e a visita ao presepio de está o Menino é de uma rudeza sem graça, e de incredulidade inconsciente. Entram depois outros tores mais bem trajados, e sómente no fim do Auto parece um vislumbre de poesia:

De que choraes, Deos eterno
sendo alegria dos céos?
tremeis tambem pelo inverno,
de que tremeis meu bom Deos,
se de vós treme o inferno?
Choraes, por que nos mostraes
que tudo he lagrimas no mundo,
que vós, meu Deos alegraes
com mysterio tam profundo
anjos, homens e animaes.

Aos divertimentos hieraticos da festa do Natal, da hoje vivissimos nos costumes populares portuguez pertence tambem o Auto intitulado *Pratica de tres tores*, anonymo, publicado em Lisboa em 1761; e colloquio entre tres personagens Rodrigo, Loiren Sylvestre, com uma affectada rudeza, que mostra escriptor um grande conhecimento do dialecto popular. Abre a scena com Rodrigo chamando por Loiren e perguntar-lhe se viu e ouviu o Anjo que annunciava o nascimento do Messias; o outro pastor Sylvestre dormindo e roncando, e acordam-no mettendo-lhe

o nariz. Sylvestre não comprehende o milagre do e Rodrigo explica-lhe o peccado original, o di-e a encarnação do verbo com uma linguagem pit-a pelos exagerados plebeismos e pela materialida interpretação, o que denuncia no auctor da *ca de tres Pastores* um homem que bem conhecia do de atrazo moral em que estava o povo portu-

Depois de explicados os mysterios e prophecias istificam o nascimento do Messias, os tres pastorio a Belem visitar o Menino, e diante cantam uma ga de chacota ou bailado, como usava Gil Vicen-3 seus Autos:

RODRIGO : Agora sem mais tardança
Digamos uma *cantiga*
De chacota com mudança,
Porque a Senhora não diga
Que somos de má criança.

Quem escreveu este Auto, sarcastico e incredulo, a que á força de terror inquisitorial a fé simples e era estava substituida na alma do povo portuguez o costume tradicional. Para que se faça ideia do uso linguagem de giria empregada no Auto, basta trans-ver uma simples estrophe. Perguntando Rodrigo a irenço se vira o Anjo:

Viste-o tu *avoar*?
LOURENÇO : Escapou-me por tardar
porque eu *descandelecia,*
estrovinhei ao cantar
e quando o quiz *lobregar*
elle já se *escafedia*.

O uso no dialecto popular do *a* expletivo, que se encontra em Gil Vicente e em Camões, e que é ainda hoje corrente, tambem apparece com frequencia n'este Auto:

RODR: A não prazaes são comego
como tu vens tangedeyro,
tanges como gayteiro.

SRLV: A tu balhas como prego
quando andas no terreiro etc.

O Auto termina com a cantiga de chacota do velho theatro hieratico, com um certo lyrismo que senão encontra no decurso da obra.

Todos os passos da vida de Jesus acham-se dramaticados nos Autos do velho theatro portuguez; quando o povo não tinha um Pateo de comedias a que concorresse, representava os mysterios do Novo Testamento no lar, em volta do presepio. O *Vilhancico* do seculo xv tendo-se desnaturado pela aliança da musica, e sendo por isso recebido na capella de Affonso vi, D. Pedro ii e D. João v, como se vê pela enorme collecção de folha volante publicada por Antonio Craesbeck, Antonio Alvares, Miguel Manescal e Henrique Valente, deixou de pertencer ao povo, que o substituiu pelas *Loas*, que tem a mesma fórma litteraria. Sobre a origem da fórma poetica da *Lóa*, veja-se a *Historia da Poesia popular portugueza*, aonde se mostra que ella é um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos Lu—

s da natividade. (1) N'este seculo ainda, a *Lôa* é a ma unica do theatro popular, usada em todas as proicias do reino. Do anno de 1778 temos á vista uma *a para se representar na noite dos Reys*; as scenas itulam-se mutações. Abre com uma vista de bosque n uma estrada, saem os tres Reys, e desponha a Eslla. Diz Melchior, ácerca do apparecimento da eslla:

Muito folgo de encontrar-vos
 Rey Gaspar, n'este caminho
 Para discutir comvosco
 Os signaes d'este prodigio.
GASPAR: Tambem desejava o mesmo
 Oh Melchior, rei invicto;
 Que tambem este mysterio
 Me traz o juizo afflicto.

Fala por seu turno o rei preto Balthazar. Se nos embrarmos da grande quantidade de *pretos* que existia em Portugal, o que fazia dizer a Nicolau Clenardo em 1535, que isto lhe parecia um inferno; se attendermos a que Gil Vicente se aproveitou do typo gracioso do *preto* por causa da sua linguagem mascavada, e se notarmos que os romances populares alludem com frequencia ao costume de ter creados *pretos*, (2) é facil de comprehender que a *Lôa* dos Reis Magos, representada nas festas da familia, provocaria uma respeitosa hila-

(1) *Op. cit.*, p. 56.

(2) *Historia do Theatro portuguez*, t. 1, p. 170.

ridade todas as vezes que falasse o santo rei da Nubia. Depois de terem falado os outros reis, diz Balthazar:

Mi os dilá os segulos
 Segundo juizos destina
 Que esto Estiera quer guiarnos
 Aonde jaze os Reizo Menina.
 Mi saberó, inda que pleto
 Os que o sacro Teista ensina,
 Que treuzo Reyze dos Oliente
 Vay adorar os Messias.

A segunda mutação figura uma sala regia, aonde apparece Herodes com o seu acompanhamento; queixando-se de não poder descobrir entre as victimas innocentes o recém-nascido, vê passar a estrella e em seu seguimento a caravana dos tres reis. Aqui a versificação perde-se na mais crassa prosa, sem ideia, nem colorido. É preciso que a lenda evangelica esteja viva na alma, para que estas ôcas situações dramaticas despertem a attenção. A terceira mutação é uma vista de montes; ao fundo um portal, em que está o presepio; é então que apparecem os tres Reis Magos que vem offerecer os presentes de ouro, incenso e myrrha. A vista do Presepio da terceira mutação, faz-nos lembrar de uso que havia no seculo XVIII de representar com figuras artificiaes ou *titeres* os Autos da natividade e dos Reis Magos para assim fazer a exhibição de ricos *Presepios*, a que o povo accudia. A importancia que a exhibição dos *Presepios* chegou a alcançar, fazendo uma terrivel concorrência ás comedias e Opera italiana, co-

nhece-se pela Provisão de 15 de Setembro de 1738, em que se concede ao Hospital de Todos os Santos o privilegio da representação e exploração d'estes espectaculos. Por tanto a mesma brevidade d'estas peças dramaticas e Mugigangas são um indicio da sua accommodação para serem gesticuladas pelos *titeres*. Na Comedia de Manoel de Figueiredo intitulada *Censores do Theatro*, allude este celebre escriptor ao velho theatro popular dos *Presepios*: «Eu sou mais povo que o mesmo povo; e não ha ninguem tão grosseiro como eu! Choro ainda hoje pelas *Comedias da Rua das Arcas*. Lá pillei esta gota de bom rapaz; morava ali ao pé do Nicola, e com o bocado na bôcca, ia sempre para o *Pateo* a ganhar o ferrolho; e assim fazia depois para os *Presepios* e *Operas de bonecos da Mouraria*, e por fim para o *Bairro Alto*. Sempre fui visinho dos Theatros. Que tempo. Que brincadeira! Mas tudo o que é bom se acaba.» (1)

O *Auto sacramental da morte dos Innocentes*, publicado em 1747 lembra vagamente o velho theatro nacional, pelo uso da rima, que sob a influencia hespanhola estava geralmente substituida pelos assoantes. Comprehenção da verdade do sentimento debalde aí se procurará, e como consequencia é pobre d'esse lyrismo que tanto caracteriza a escola de Gil Vicente; originalidade inventiva, como descobril-a em tanta pobreza de acção? Tem apenas o grande caracteristico das co-

(1) *Obras de Manoel de Figueiredo*, t. vi, p. 41.

medias do seculo XVIII, a mordacidade faceta, resultado da pressão moral em que se vivia. Herodes apparece em scena como um rei ludibriado; sob o fervor da crença respirava a liberdade politica, acobertada por ella, para stigmatizar aquelle que se erguia contra o que vinha proclamar ao mundo o verbo da egualdade humana. É esta a formula profunda do *Auto da morte dos Innocentes*, mal sustentada e depressa perdida sob as frivolidades da baixa comedia de cordel. A scena abre com Herodes conversando com um Capitão do seu exercito, apparece um criado gracioso chamado Cachimbo, que com os seus *ápartes* lança tudo a ridiculo. Diz Herodes:

Bem sabes, que corre fama
um Menino haver nascido,
que chamam Rey dos Judeos
de novo intreduzido.
Não duvido que o sigam
os que de mim se enfadam,
pois vêmos que as cousas novas
logo a todos agradam.
Já lá d'esse Oriente
tres Reys vieram buscal-o
movidos da sua fama
só para vir adoral-o.
A este ainda no berço
já lhe dão adoração,
e a mim posto no throno etc.

Herodes declara ao Capitão o seu receio, e ordena que sejam degolladas todas as crianças até dois annos de idade. O gracioso que estava escondido, ao ouvir a atroz sentença diz com chiste o anexim:

Por isso trazem em dizer
os velhos de bons bigodes:
antes porco de Judeu
do que ser filho de Herodes.

O capitão anima o monarcha com a grande maxima do despotismo no seculo XVIII:

Não temaes conspiração,
a que os Reys estão sujeitos ;
vosso valor e cutello
infundem grandes respeitos.

Depois d'esta scena, dá-se uma mutação em que *locam-se instrumentos, depois sáe um Anjo, busca o arto de José, corre a cortina*, e o avisa da sentença Herodes. O velho patriarcha *«Fala á porta do guarda Senhora:*

Amada Esposa, querida,
despertay se estayes dormindo.

MAR: Que tendes, esposo José,
que caso ha succedido.

JOSÉ: Estando no doce somno
elevada a phantasia,
ouço uma voz de Anjo
que em sonhos me dizia:
«Desperta prompto, José,
não te mostres demorado,
foge logo com Maria
e com o seu filho amado,
para as terras do Egypto
região menos sabida,
por que o cruel Herodes
intenta tirar-lhe a vida.

As queixas da Senhora têm certa ingenuidade, que transparece mesmo atravez de uma affectação culta. Conserva-se comtudo o sentimento da pobreza, que é a poesia da alma do povo, n'esta fala de Sam José:

Eu vou preparar o fardo
e tambem a ferramenta,
porque só o lucro d'ella
nossa pobreza sustenta.

.....
vamos, amada Maria
pouco e pouco caminhando ;
o Padre Eterno cegará
os que andarem espiando:
como cegou os Syrinós
que pretendiam assim
ir prender a Eliseu
á cidade de Dothaim ;
como livrou a Elias
do furor de Jesabel ;
como livrou de Faraó
o seu povo de Israel.

Estes versos dão um certo colorido biblico ao Auto ; os fugitivos chegam á cidade de Gaza, e sáe-lhes ao encontro uma criada de Isabel, mulher de Zacharias que os veiu seguindo para manifestar á Senhora o sentimento de sua prima, e entregar-lhe algum dinheiro. Em Gaza pedem agazalho, sendo recebidos em casa de um cidadão que estava festejando os seus annos ; aqui descreve o poeta os costumes de Gaza como os de Lisboa no seculo XVIII. Recomendando ao criado o que precisava para o seu festim, diz o festeiro:

Um *entremez* gracioso
quero que compres tambem.

.....
em que temos estangeiros
que me honram minha festa,
não quero tenham motivo
para dizerem mal d'ella.
Os Musicos não esqueça,
sejam tambem avisados,
que tragam boas *sonatas*
instrumentos afinados.

poeta anonymo ignorava que os divertimentos
ticos repugnavam ao genio judaico, e que Hero-
tornou odioso por ter querido fundar um thea-
1 Jerusalem. Uma vez afastado da realidade, o
atropella a verdade: tocam-se instrumentos e ap-
m duas figuras allegoricas, a Fama e o Desejo. A
conta extensamente a mortandade decretada por
les; «*tocam-se instrumentos: depois saem dois me-*
.*Amor, por uma porta, e Geraldinho por outra.*»
scena lembra de alguma fórma a tradição do
gelho apogrypho da infancia de Jesus, mas o poe-
soubes como os artistas do seculo xv tirar o par-
l'essa inspiração popular. Em quanto Jesus brin-
n as duas crianças, vae-lhes revelando a sua Pai-
utura, e termina o Auto com o apodo do gracioso,
do que elles não tem capacidade para compre-
erem tão conceituosos mysterios.

la um outro *Auto figurado da Degollação dos In-*
ates, composto por A. D. R. S., publicado em Lis-
m 1784; é bastante inferior ao primeiro. Primei-

ramente apparece uma vista do Inferno, em que Lucifer convoca os demonios, para inventarem traça contra o plano de Deos em querer humanar-se para remir a culpa original; resolvem ir incitar Herodes, tentando-lhe a soberba. A scena segunda é um monologo do criado gracioso de Herodes, que extranha o terror com que anda o monarcha. A terceira scena ou mutação é uma «*Sala regia com throno sobre o que estará Herodes dormindo recostado no braço. Lucifer em trage de mancebo,*» lhe diz:

Não sabes, que já completo
o tempo se vê em que o orbe
quasi todo a vinda espera
d'aquelle Messias pobre?

.....
Como assim em lento somno
esperas tu, grande Herodes;
que elle empenhando o seu sceptro
teu governo se mallogre?
Deixa o descanso e procura
• as vinganças mais atrozes
das mães os filhos lhe arranca,
ouçam-se as tragicas vozes
dos meninos, etc.

Na afflicção de Herodes entra o gracioso a consolar-o, como uma reminiscencia do bobo das côrtes da idade media. O monarcha manda-lhe convocar os Sabios, para justificarem a sua sentença. A scena quarta é uma vista de montes: «*S. José recostado, sobre quem descera um Anjo em quanto se tocar uma sinfonia.*» Esta scena é breve e sem interesse. Dá-se uma nova

mutação para vista de sala, em que está Herodes sentado no Throno, e os dois Sabios explicam-lhe a verdade das prophcias; indo Herodes para sair desesperado, apparece-lhe outra vez Lucifer, que lhe aconselha para mandar degollar todas as crianças e assim extinguir o monarcha recém-nascido. Mostra-se em seguida uma vista de campo: «*A Senhora com o Menino nos braços e S. Joseph guiando a jumentinha; Pastores que estarão lavrando; haverá uma palmeira no campo, e estatuas cahindo quando fôr passando a Senhora. Anjos cantando.*» Os dialogos da Senhora com os lavradores, e o milagre da palmeira derivam-se da tradição do Evangelho apocrypho, mas vagamente conhecida e não comprehendida. O *Auto figurado da degolação dos Innocentes* termina com uma vista de Cidade cercada «*de Soldados, mulheres atropelladas pelos algozes, que lhe degollam os filhos.*» Vozes distantes gritam:

Deos de Israel, soccorrei-nos,
amparae o povo afflicto.

As mães queixam-se, mas não se encontra uma única expressão que interprete o horror da catástrophe; é tudo convencional e frio. A *Degolação dos Innocentes* ainda hoje se representa com frequencia nos theatros de Lisboa e Porto, mas já com uma fórma em prosa, com uma grandeza espectacular, com um artificio de acção devido ao conhecimento do theatro francez; o drama moderno está publicado no *Archivo theatral* pu-

blicação periodica de 1843. As peças estavam á
ra dos actores: na Comedia os *Censores do The*
apresenta Manoel de Figueiredo um Serrador, c
do: «No falar fanhoso dizem que ainda desba
Mestre: e um papelinho de *Balandráu*, de *Esfusio*
Trabuco, e ainda de *Manoel Gonçalves*, não he po
gabar, mas faço-o asseadinho.» (1)

No Theatro francez do seculo xvii encontra-se
tragedia sobre Santa Genoveva, intitulada *Gene*
ou l'Innocence reconnue, por messire d'Avre, dout
Theologia, e publicada em 1670; em 1675 pub
P. Corneille de Blessebois outra tragedia sobre o
mesmo assumpto com o titulo *Les Soupirs de Si*
ou l'Innocence reconnue. (2) Nenhuma d'estas trag
serviu de modello ao *Auto* de Balthazar Luiz da
seca; o original d'estas composições dramaticas
novella sobre Santa Genoveva, escripta pelo Pad
suíta René de Cerisiers, chamada *l'Innocence reco*
impressa em Pariz em 1647. O *Auto* de Balthazar
não se parece com a tradição da *Legenda aurea*, (3)
com a lenda conservada nas *Origines palatína*
Freher; (4) o original francez de Cerisiers app
na linguagem conceituosa e arrebicada, e em um
lanteria fóra de proposito, que torna o sentiment

(1) *Obras*, t. vi, p. 33.

(2) Bibliophile Jacob, *Catalogue de Soleinae*, t. i,
p. 3, e 24.

(3) Trad. de Gustave Brunet, t. ii, p. 380.

(4) *Op. cit.*, pars. ii, p. 38. Apud Jacob Grimm, *L*
allemds, t. ii, p. 336.

acção duvidoso e comico. Balthazar Luiz tambem usa mesclar versos francezes no Auto.

Sigisfrido vendo que eu
A morte lhe perdoara
M'a doné beaucoup d'argent.
Id est, muita dinheirama.

O Padre Cerisiers nascem em 1603 e ainda florescia em 1667; (1) o seu livro foi o primeiro vehiculo por onde se introduziram em Portugal as novellas e as comedias francezas no seculo XVIII. O *Auto* portuguez de *Santa Genoveva* ainda hoje é popular; a versificação é detestavel, os equivocos cultistas não lhe deixam participar da ingenuidade pittoresca dos velhos Autos hieraticos. O auctor confunde o gosto da comedia hespanhola com o novo estyllo francez; ao passo que cita anexins castelhanos e parodia o soneto de Camões: *Alma minha gentil*, etc., usa o verso alexandrino, e um chiste malicioso. No fim do Auto vem esta declaração:

A todos os que isto lêrem com assento
Perdão pede o Author, muito humilhado,
Tanto aos que desejam o Auto immenso,
Como aos que o não querem prolongado:
A estes, por não ser menos extenso,
E áquelles por não ser mais dilatado;
Tendo por impossivel certamente
O contentar-se o vulgo indifferente.

(1) Nizard, *Histoire des livres populaires*, t. II, p. 424.

Ainda modernamente a lenda de Santa Genoveva inspirou a Tieck e Muller duas tragedias. Na poesia popular portugueza, a *Historia da Imperatriz Porcina*, de Balthazar Dias (1) tem grandes analogias com o *Auto* do seculo XVIII. Balthazar da Fonseca não tinha a intuição da alma popular, e d'elle não se conhecem outras composições dramaticas; no *Auto de Santa Genoveva*, apenas existe um monologo com alguns raros vislumbres de poesia. Começa:

Já de minha vida o fio
Sem desvio,
Teria sido cortado
Se não fosse conservado
Por Deos poderoso e pio, etc.

Sobre esta mesma lenda jesuitica ha uma *Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva*, com o titulo: *Depois de penas triumpho, depois de triumpho penas*, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca. Publicou-se em Salamanca, em 1755, com bastantes incorreções, devidas na maior parte aos compositores. A Tragicomedia está escripta no gosto da escola hespanhola; é bem architectada em geral, mas o lyrismo da velha escola nacional desaparece sob o equivocos e arrebiques de um exagerado cultismo; a influencia franceza tambem se conhece no grande uso de substantivar os adjectivos por meio do artigo. A

(1) *Floresta de romances*, p. 104.

da de Santa Genoveva não foi comprehendida pelos
uitas; do vulto energico da Virgem gallo-romana,
e teve o condão de infundir coragem aos moradores
Pariz para resistirem á invasão de Attila e o derro-
rem em Chalons, (1) fizeram uma pastorinha, pelo
sto das zagalas idyllicas do seculo XVIII. A fórma
roica da tradição não foi aproveitada para o thea-
o; adoptaram o logar commum do conto do Cavallei-
de Cysne. A *Tragicomedia de Santa Genoveva*, pe-
Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca, tem os se-
uintes personagens, Sigfredo, conde palatino, Gollo,
mordomo, Laufredo, criado, Venusto, gracioso, Dro-
an, cosinheiro, Bertholdo, irmão do Conde, dois Cria-
os, Genoveva, condessa, Drexelia, criada, Estacia
ma de Gollo, Aufeira, criada, Brazia, feiticeira, e
acompanhamento. Eis pouco mais ou menos o entre-
ho d'esta tragicomedia bastante rara: Sigfredo dá par-
e a sua mulher que tem de partir para a guerra, para
ajudar Carlos Martello contra a invasão do arabe Ab-
lerrame; o Conde chama o seu mordomo Gollo, em
quem tinha toda a confiança, e lhe entrega a guarda de
sua mulher. Emquanto está na guerra, Gollo apaixo-
na-se pela condessa Genoveva, e quando lhe declara a
sua loucura a nobre senhora repelle-o com desprezo.
Gollo, percebendo a sua ruina, e sabendo que Genove-
ra ficára grávida, trata de convencer a todos os cria-

(1) Leroux de Lincy, *Les Femmes célèbres de l'ancienne France*, p. 34; Thierry, *Récits des temps merovingiens*, t. II, p. 150.

dos que ella caíra em adulterio, porque se achava n'esse estado na ausencia de seu marido. Para colorir mais estas suspeitas mandou encarcerar o cosinheiro Drogan, como cúmplice do attentado contra a honra de seu amo o Conde Sigfredo. Em quanto o Conde estava na guerra sem saber novas de Genoveva, chega-lhe um mensageiro mandado por Gollo. Imagine-se o golpe profundo, descarregado pela perfidia. Ordena immediatamente que se mate o cosinheiro e que se conserve a prisão sua mulher. Passado pouco tempo volta da guerra, e Gollo, traidor, vae saír-lhe ao encontro, lamentando o seu desastre, e para o confirmar no engano, leva a casa de uma feiticeira Brazia, que lhe mostra em um espelho e n'um alguidar de agua Genoveva e Drogan em colloquios amorosos. Immediatamente dá ordem a Gollo para que mande matar sua mulher e o filho que nascera em sua ausencia, a que ella havia posto o nome de Tristão; Genoveva escrevera uma carta, em que contava toda a traição de Gollo, e por meio de uma criada mandou escondel-a entre os papeis de seu marido. Os executores da sentença levaram Genoveva e seu filho para o bosque para os matarem, mas condescendo-se da sua sorte, abandonaram-os e contentaram-se em trazer a lingua de uma cadella para satisfazer ao mandado de Gollo. No entanto Sigfredo andava triste, e tempo depois recebeu uma carta do Senado de Argentina, em que o avisava de que tendo sido publicamente queimada uma feiticeira, declarara a innocencia de Genoveva e a traição de Gollo. O Conde chamava

omo á sua presença; este entra protestando a sua
lade, mas esmorece ao vêr-se descoberto. Depois
ndel-o, Sigfried descobre a carta de sua mulher;
ma-se a innocencia. Antes de vingar-se, Sigfried
ta uma caçada, e quando vae perseguindo uma
entra apoz ella em uma gruta, aonde encontra
ulher quasi núa. Era Genoveva que lhe conta a
storia; d'ali a pouco entra Tristão, seu filho, que
a de colher herva no mato. Reconhecem-se, vol-
ara o palacio; a condessa intercede por Gollo,
dos reclamam que se faça justiça. N'esta mesma
comedia, apparece o phantasma de Drogan, que
ba os sonhos do Conde, e os criados entretecem
o com a parodia dos seus amores, e com equivo-
nexins, ao modo das comedias castelhanas. São
e shakespearianas as situações d'este conto; mas,
harel Sylvestre Estevez da Fonseca procura-
grandes lances sómente pela parte exterior da
atropellando a linguagem da verdade sob uma
ada exuberancia rhetorica. A *Tragicomedia de
Genoveva* foi representada antes de 1755, como
rehende d'estes versos com que termina:

dê-se por finda a Comedia,
acabe aqui já de xofre,
porque estarão enfadados
estes amigos mirones,
que terão bem observado
da divina Providencia
as minas mais superiores,
e que quem penou triumpho,
que é o que em bom portuguez
diz a glossa e palra o mote.

No fim da peça por vem uma caprichosa curiosidade a carta em prosa, escripta por Genoveva a seu namorado quando estava a morrer, citada só porque se alludiu a ella em uma scena. O scenario da tragicomedia também exigia algumas difficuldades: Sigfried persuade em scena a Corça que o leva á gruta aonde se esconde Genoveva.

Á maneira da doutrina de Lope de Vega na *Arte de fazer Comedias*, o Bacharel Sylvestre, tanto entre os octosyllabos emprega o endecasyllabo heptasyllabo, em dois sonetos com que Genoveva óra diante um crucifixo; Lope de Vega dizia: «o soneto collhe-se na bocca d'aquelle que espera.» Esta tragicomedia representa o ultimo vestigio da eschola nacional, implantado pelo theatro hespanhol e sobre tudo pelas tragicomedias dos Jesuitas.

A Comedia de capa e espada ensinava-nos a amar a historia nacional; os Jesuitas, não podendo extinguir o theatro totalmente por meio dos seus *Autoes* e predicas, atacaram-no com a terrivel competencia das suas espectaculosas Tragicomedias. No seculo XVIII a sua influencia estava mais imponente, e viam-se da Inquisição para fazer queimar vivo o grande escriptor dramatico. Confrontemos os factos do seculo XVI e do seculo XVIII, e conclua-se depois o estado moral da nação.

A terrivel guerra dos Jesuitas contra o Theatro portuguez vê-se resumida na lucta do P.^o Ignacio Martins contra os *Pateos* das Comedias, em 1588. Co

ava este padre alarmar a cidade de Lisboa, tocando a campainha, e arvorando uma bandeira para chamar as crianças que iam apoz elle para aprenderem a utrina. Diz o P.^o Balthazar Telles, na *Chronica da Companhia*, «Com esta sua soldadesca fazia entradas aturosas, humas vezes contra as *Comedias*, das quaes tão perseguidor, por causa das liberdades com que quelles tempos se faziam estas tam ociosas representações, o que pressentindo os Comediantes, usaram traça, e se acolheram a sagrado, fazendo concerto e negociação com o Provedor do Hospital, que lhe dariam por a Comedia um tanto para esmola do Hospital (que jábo também se veste com capa de piedade) pera lhes dessem franca licença, sem deferir aos emgos que lhes punha o Padre Mestre Ignacio. Bem elle a guerra, que com este interesse lhe faziam seus adversarios, mas não desmaiou com tal invenção, procurou logo contraminal-a, informou-se de quando vir a render aquella promessa, e constando que seria até cem mil reis, nam lhe pareceu por pouco preço perder tão grande victoria: offereceu Provedor os cem mil reis, fiado n'aquelle Senhor, as partes defendia, que elle n'aquelle anno os hade esmola, e que para os annos seguintes Deos proa. Voltando a casa com esta confiança, escassamente tinha entrado a portaria, quando um homem desceido lhe entregou cem mil reis em prata, dizendo certa pessoa lh'os mandava por devaçam, pera elle empregar em serviço de Deos, como fez, dando os

pera o Hospital, ficando d'esta maneira os pobres privados e os Comediantes escusados.» (1) Em outra passagem continúa o Padre Balthazar Telles: «Já dis atraz da grande guerra, que sempre em Lisboa move contra os Comediantes, os quaes n'aquelle tempo, com representações indecentes profanavam á honestidade portugueza. Haviam elles um dia de sair a primeira vez com uma dança mui lasciva, bem conhecida entre deshonestos, inventada, conforme nos ensinam grav auctores, dentro do inferno, e ensinada pelo proprio demonio que até com bailes engana os homens. Tinham os Comediantes lançado bando, e convocado todos os ociosos da cidade (que d'estes ha infinitos em Lisboa) para lhe irem assistir áquella sua diabolica dança. Teve noticia d'isto o Padre Mestre Ignacio manda logo tocar caixa, faz conduzir sua infantaria posta toda em ordem, fez marchar para o logar da Comedia (que era entam em um becco junto da *rua de Arcas*) chega a vanguarda á porta, que logo se lhe rendeu, sem resistencia; começa dentro a soar a campanha da santa doutrina, e apparece logo seu estandarte real. — Tinha aquelle dia concorrido infinita gente pela causa que tenho dito, occupavam o Pateo todo, e bancos das varandas á roda aonde costumavam assistir os mais authorisados ouvintes; e tinham os Comediantes chegado ao passo em que no fim da Comedi

(1) *Chron. da Comp.* Part. II, liv. 4, cap. 48, col. 1.

aviam representar o entremez da Dança. Ao principio houve reboliço no auditorio, quando ouviram a ampainha, e maior ainda quando após ella vêem entrar a bandeyra da doutrina arvorada entre muytos meninos, que vinham cantando e rompendo caminho por entre grande apertão do povo, ao reboliço da gente seguiu mayor admiração quando souberam e quando viram, que vinha na retaguarda o Padre Mestre Ignacio, cousa que nada menos esperavam em tal tempo e em tal lugar, e suspensos com a novidade do caso, uns se espantavam, outros o extranhavam; o Padre sem perder ponto, metido no *Pateo*, pondo-se sobre um banco tornou vencedor no mesmo lugar aonde os infernaes dançantes começaram seu diabolico Entremez, como se fosse um valente conquistador, que entre as lanças dos defensores saltava venturoso na fortaleza inimiga.» — Tanto que o Padre Mestre Ignacio appareceu no alto doquelle Theatro, e se virou para o povo, se seguiu logo um admiravel silencio e repentina suspensam em todo aquelle grande auditorio: até os mesmos Combatentes, discipulos de Satanaz, ficaram totalmente parados, á vista de tam novo espectaculo, largando-lhe o campo como vencidos e subitamente assombrados das vozes que lhe ouviam, começando: *Pelo signal da sancta Cruz*, etc. Rematou-se o fim da doutrina, reprehendeu o Padre com um espirito de Elias aquella profana e deshonesta acção da infernal dança; e concluiu pedindo em altas vozes a Deus misericordia; e finalmente sahio victorioso, deixando vencido o inferno, con-

fundidos os Comediantes, e compungidos os ouvinte que tornaram da Comedia contrictos, entrando n'el distrahidos: achando a salvação no logar da perdição e confessando todos que mais tiveram que vêr em u só Padre Mestre Ignacio prégando, que em muyto comediantes representando.» (1)

Embora se não acceite a opinião do P.^o Balthaze Telles emquanto á origem do subsidio ao Hospital d Todos os Santos, é indubitavel, que os factos que ell aponta são a pagina mais eloquente da influencia delectoria que os Jesuitas exerceram sobre o Theatro portuguez. A Companhia que estava no *Pateo das Arcas* n tempo do Padre Mestre Ignacio, auctor da *Cartilh* ainda hoje popular, era essa mesma Companhia, qu depois da perda de Alcacer Kibir representou em Portugal, como se vê pelo testemunho do Padre Frei Lú da Cruz. (2)

Apezar de funebre e assombroso este quadro, não tem o valor da barbaridade inaudita praticada contra o poeta Antonio José da Silva, queimado vivo no Terreiro da Lã em 1739, sem lhe valer a protecção d'el-rei Dom João v. Tinham rasão Lord Tirawley lord Bekford, Jacome Ratton e o Cavalleiro de Oliveira, quando pintam o triste estado moral da sociedade portugueza. No entanto os Jesuitas, senhores da Ir

(1) P.^o Balthazar Telles, *Chron. da Companhia*. P. II, liv. 4 cap. 51, v. 6, 7, 8.

(2) *Historia do Theatro portuguez*, liv. IV, p. 336.

strucção publica, continuavam nos Collegios a fazer representar pelos seus escholares as Tragicomedias dos santos da Companhia. Temos presente uma d'essas peças, representada em 1753 no Real Collegio das Artes em Coimbra. Foi talvez das ultimas, porque estava imminente o reinado de Pombal. Consta apenas do elenco ou libretto, importante para se conhecer como os Jesuitas formavam as suas Tragicomedias; esta exposição rapida, tinha por fim elucidar os expectadores para comprehenderem os versos latinos. Eis o documento:

«Drama tragicomico em obsequio de S. João Nepomuceno, Protomartyr do Sigillo Sacramental, que se ha de dar em publico Theatro no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, pelo Mestre das Humanidades. (Coimbra, 1753.)

Compendio do Argumento: Era S. João Nepomuceno Confessor da Raynha D. Joanna, mulher de Wenceslao iv, Rey de Bohemia, quando este chegava ao summo da malicia, não havendo culpa que não executasse; e pretendendo saber de Nepomuceno os segredos da confissão da Raynha, já com ameaços, já com caricias, foy pelo mesmo Santo vencido valerosamente, por cuja causa enfurecido o Rey, depois de varios tormentos o mandou affogar no Rio Moldava.

Pessoas: Wenceslão, Bohemia, Providencia, Fama, Aulico, Secretario, Tribuno, Nuncio, Anjo i, Anjo ii, Anjo iii, Anjo iv, 4 Dançadores, 4 Caçadores, Côro da Orchestra, Côro no Theatro.

Depois que a suaves impulsos de armoniosas musicas se corre a cortina para apparecer o Theatro, desce hum Anjo em huma nuvem, que convida ao Auditorio, cantando o Prologo do Drama.

Acto primeiro

He Nepomuceno particularmente protegido pela Providencia e Bohemia, quando a Inveja, e o Rey o pertendem contrastar.

SCEKA PRIMEIRA. *Wenceslan, Bohemia.* — Lamenta-se Wenceslão de não saber os segredos da Raynha sua Esposa, e pertende por outra via sabellos.

SCEKA SEGUNDA. *Bohemia, Providencia.* — Conta Bohemia á Providencia os intentos do Rey: esta os ouve impaciente.

SCEKA TERCEIRA. — (Vesse o Santo no interior do Theatro deitado á margem de hum Rio, aonde está no perigo de morrer, por causa de hum Navio, que pelleja ao mesmo tempo contra hum Castello: mas dous Anjos mandados do Céo o livrão, e trazem ao Theatro entre suaves musicas.)

SCEKA QUARTA. *Aulico, Nepomuceno, e Secretario.* — Vendo Wenceslão, que não pôde conseguir os seus intentos manda hum Aulico sem com hum Secretario: os quaes o convidão com as delicias do Palacio, com as musicas, com serenatas, e com danças: tudo o Santo despreza.

SCEKA QUINTA. *Rey, Aulico, Providencia, Tribuno, Nepomuceno, seis Soldados.* — Declara o Aulico ao Rey a constancia do Santo: elle impaciente o manda meter em hum carcere.

SCEKA SEXTA. *Dous Anjos.* — Dous Anjos por mandado do Céo livrão ao Santo do carcere, e logo he applaudido com musicas.

SCEKA SEPTIMA. *Nepomuceno, Wenceslão.* — Vendo o Rey que o Santo he tão favorecido do Céo, se mostra compadecido d'elle, e lhe falla já com affagos e caricias.

SCEKA OITAVA. *Bohemia.* — Bohemia expõem a todos os enredos do Rey, dirigidos á maior ruina do Santo.

SCEKA NONA. *Aulico.* — O Aulico se lamenta das fatalidades que se vêem nos Palacios dos Reys, aonde os Heroes se abatem, e os Pigmeus se exaltão. Côro do Theatro, e Orquestra: Não se vence com rogos a virtude. Côro Versatil. Tragicos applaudem a constancia do Santo.

Acto segundo

Representa a inconstancia do Rey na diversidade de affectos, com que acaricia o Santo, dando-lhe huma Murça na Sé de

Praga, convidando-o á sua mesa; e de repente executando barbaridades, que provarão a incomparavel constancia do Santo.

SCENA PRIMEIRA. *Wencesláo, Nepomuceno.* — Dá Wencesláo hum Cadeyra na Sé de Praga a Nepomuceno.

SCENA SEGUNDA. — Sahe a Fama, dando o parabem a toda Bohemia, e principalmente á Cidade de Praga do seu novo Conego, e conta as suas yrtudes entre córos de Anjos.

SCENA TERCEIRA. *Wencesláo, Nepomuceno, Tribuno.* — Solicita novamente Wencesláo saber do Santo os segredos da Raynha, expondo-lhe quanto o estima: o Santo se escusa valerosamente declarando-lhe a estreitissima obrigação do Sigillo Sacramental: o Rey enfurecido o manda meter em hum carcere.

SCENA QUARTA. — Executa-se a prisão do Santo.

SCENA QUINTA. — Diverte o Rey a melancholia no divertimento da caça.

SCENA SEXTA. *Bohemia, Nepomuceno.* — Busca ao Santo Bohemia, e acha-o arrebatado em hum extasis.

SCENA SEPTIMA. *Nuncio, Nepomuceno, Wencesláo, Aulico.* — Chega hum nuncio com o Santo, a quem o Rey convida para a sua mesa, e lhe pede perdão, do que lhe fizera. Nepomuceno se alegra de ter padecido.

SCENA OITAVA. *Nepomuceno, Rey.* — Come o Rey com o Santo á sua meza, e entre tanto o lisongea com musicas e danças.

SCENA NONA. *Wencesláo, Nepomuceno, Tribuno, Soldados.* — Chama o Rey ao Santo para hum quarto retirado, e torna a instar para conseguir os seus intentos: o Santo vence com constancia a ira do Rey, que torna a mandar prender em carcere mais tenebroso.

SCENA DECIMA. *Wencesláo.* — Manda finalmente o Rey executar a ultima sentença de affogar no rio Moldava ao Santo, que se alegra com os tormentos.

SCENA UNDECIMA. *Nepomuceno, Tribuno, e Soldados.* — Despede-se o Santo de Bohemia, a quem tantas glorias alcançára a sua constancia.

(Coro da Orquestra. Chora-se a perda do Santo. Tripudio)

Acto terceiro

Triumpho de São João Nepomuceno

SCENA PRIMEIRA — Sahe Bohemia, lamentando a morte do Santo, a Providencia applaude o ser já accrescentado aos Astros; canta hum Anjo chorando, outro applaudindo.

SCENA SEGUNDA. *Todos os Actores.* — Apparece o rio Moldava coroadado de estrellas no logar em que se lançou o corpo do Santo.

SCENA TERCEIRA. *Anjo.* — Sahe hum Anjo com hum espada de fogo a lançar fóra do Theatro ao Rey, e a todos, os que correrão para a morte do Santo.

SCENA QUARTA. — Rendido já Wenceslao adora ao Santo coroadado ainda na terra: e vêm dous Anjos por mandado do Céu a dar o parabem a Bohemia.

SCENA QUINTA. — Vem o Santo ao Theatro com triumpho aonde he festejado com musicas, tripudios, e sonatas.

SCENA SEXTA. — Sahe a Fama com quatro Actores a dar parabem ao Santo.

SCENA SEPTIMA. *Nepomuceno, dous Anjos.* — Vem do Céu dous Anjos para coroar o Santo, e o levão para o Céu em uma Nuvem.

(Coro no Theatro, e Orquestra, oito Tragicos applaudem ao novo Martyr.)

No seculo XVIII já o titulo de *Auto* começava a não ser comprehendido; desde que o desnaturaram nos Autos de Fé, com que designavam as procissões dos condemnados á fogueira pelo Santo Officio, deu-se tambem este titulo a outras composições que não eram dramaticas. Assim temos o *Acto da Boa Morte*, publicado em Evora em 1752, que é uma serie de reflexões moraes e contos em verso; o *Auto das lagrimas de Sam Pedro*, impresso em Lisboa em 1785, é um poemeto de Diogo Bernardes, publicado nas *Varias Rimas ao Bom Jesus*; o *Auto das lagrimas de Sam João* está no mesmo caso. O *Auto da Padeira de Aljubarrota* é tambem uma relação historica, sem fórmula dramatica. O *Auto dos Quatro Novissimos do Homem*, de Jeronymo Côrte Real, é um poemeto, no qual entra tambem uma meditação das penas do purgatorio. No mesmo caso está

Auto de Clara Lopes, exemplar de cristaleiras. Egualmente o *Auto da Vida de Adão*, publicado em Lisboa em 1741 e 1784, por José da Cunha Brochado, sob o pseudonymo de Felix José da Soledade, não pertence ao theatro mas á litteratura mystica. Barbosa Machado, cita-o na *Bibliotheca Lusitana* como composição dramatica, e na recapitulação por materias ennumera José da Cunha Brochado entre os poetas do theatro portuguez; (1) o abbade de Sever não chegou a vêr esta rara folha volante, e como na Bibliotheca do Porto descobrimos dois exemplares, aqui indicamos as suas divisões: «Creação do mundo; Creação de Adão; Graça em que foi creado; Ciencia de que foi dotado; Fórma Deos o Paraíso e põe n'elle a Adão; Vem os animaes á presença de Adão; Creação de Eva; Impõe Deos o preceito a Adão e Eva; Porque se impôz este preceito; Tentação da serpente; Como Deos veio e fallou a Adão e a Heva; Sentenças pronunciadas contra Adão, contra Heva e contra a serpente; Lança Deos do Paraíso a Adão; Gravidade do peccado de Adão; Transmissão d'este peccado a todos os descendentes de Adão; Ciencia que perdeu Adão pela contracção d'esta culpa; Estado de Adão e Heva saindo do Paraíso; Morte e sepultura de Adão e de sua Esposa; Salvação de Adão e de sua Esposa; Livros que se attribuem a Adão; Cul-

(1) Pelas indicações de Barbosa caímos em o mesmo erro, que agora rectificamos. Vid. *Historia do Theatro portuguez*, t. II, p. 221; egual erro se encontra na edição de Camões de 1815, de Pariz, t. V, p. xxviii.

to de religião permittido a Adão.» Pelo titulo d'estes capitulos se vê a indole do pretendido Auto, em que a poesia do Genesis está diluida em prosa eivada d' theologismo.

Ninguém se lembrava do theatro popular, diante do esplendor das Operas italianas protegidas pelo fauto monarchico. Não se admittia comedia sem musica e o gosto do publico só se lisongeava com traducções de Goldoni, Metastasio e Molière. Manoel de Figueiredo fala d'este estado desgraçado do theatro popular: «As nações estrangeiras, porém, não tem n'esta parte todas as ideias para julgar da altura em que se acha o gosto do nosso mal creado e mal fadado vulgo: nós cá é que sabemos o leite que mamou: *Comediões, Magicas, Prichinelas* e *Manoeis Gonçalves*, a papa com que o deus mamaram até hoje, o nutriu o nosso Theatro, são costumes gregos, romanos, asiaticos, francezes, italianos etc. O ridiculo das outras nações para augmentarem da nossa com o riso ou com a imitação.» (1)

Adiante mostraremos como da comprehensão d'esta tendencia se levantou uma nova pleiada de escriptores dramaticos, que procuraram uma nova feição para o theatro nacional.

Para se vêr o estado de decadencia em que estava o Theatro portuguez no primeiro quartel do seculo XVIII, basta saber que a collecção dos vinte cinco extractos da *Musa Entretenida*, publicada pela segun-

(1) *Obras*, de Manoel de Figueiredo, t. v, p. v.

da vez em 1695, era o unico repertorio que sustentava os Theatros publicos e particulares. Ainda em 1709 dizia Nuno Nisceno Sutil na *Musa Jocosa*, que a colleção de Manoel Coelho Rebello devera a sua segunda edição á falta de entremezes portuguezes. A *Musa Entretenida de varios entremezes*, de Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, compõe-se das seguintes peças em hespanhol, de tres ou quatro figuras quando muito e proprias para os Pateos e companhias ambulantes: *El Alcalde mas que tonto*, *Los tres imigos del alma*, *Almotace borracho*, *Assalto de Villa Vieja*, *Dos consehos de um Letrado*, *Do Negro mais bem mandado*, *Del ahorcado fingido*, *El engaño del Alferes*, *El picaro hablador*, *El Capitan mentecapto*, *Dous Cegos enganados*, *Dos Alcaldes*, *Engaño de una negra*, *De um Soldado e sua Patrona*, *Los Valientes mas flacos*, *Dos argentos borrachos*, *Dos caras siendo una*, *Castigos de un Castelhana*, *La burla mas engraçada*, *Reprehensiones de um Alcalde*, *Las fingidas viudas*, *Capatero e Viejo y Alcalde de su lugar*, *As Padeiras de Lisboa*, *El enredo mas bizarro*, *El defuncto fingido*, *As legateiras de Lisbôa*. D'estes entremezes apenas seis são em portuguez, os restantes são em hespanhol, cujos títulos são traduzidos com portuguez; em manuscriptos do seculo XVIII temos encontrado algumas copias sem os córtes feitos pelo Santo Offício, mas apezar de restituídas á sua integridade primitiva, nada lucram, porque nasceram já metrificadas e pobres de invenção. Nos Manuscriptos de Monsenhor Hasse, que foi revisor do Santo

Officio, se podem vêr estes desgraçados entremez
 cuja calligraphia explica a rudeza da sua origem.
 Estes pobres entremezes eram também representa-
 n'os conventos de freiras, que n'este tempo seguia
 moda igualmente usada em França e introduzida
 Maintenon. Custa a crêr a depravação do gosto
 que estado de miseria desceu o nosso theatro, e
 que Soror Violante do Céu, religiosa do Convento
 Rosa, em Lisboa, escrevesse a seguinte Decima
 Auctor da *Musa Entretenida*:

Con tal gracia entreteneis
 a quien burlando agradais
 que quanto mas os burlais
 mas applausos mereceis,
 tan singular os hazeis,
 que es fuerça que al mundo assombre,
 pues costando tanto a un hombre
 ir su nombre eternisando,
 vos solamente burlando
 eternisais vuestro nombre.

A maior parte dos entremezes d'esta collecção
 tem pensamento nem enredo; passam-se em dialo-
 gos insulsos e desconexos de soldados, castelhanos, al-
 des, regateiras, espadachins, terminando sempre o
 spectaculo á pancada ou com chacotas e musica. U-
 m simples anedocta é muitas vezes o thema sobre que
 constróe o entremez; assim no entremez *Dos Ce-
 enganados*, passa um Estudante, conversa com

(1) Manuscriptos da Bibliotheca da Universidade, n.º

pedintes e conhecendo que estes o ludibriam, vinga-se fingindo que dá um tostão a um d'elles; o outro cego reclama o seu meio tostão, e ás negativas da esmola responde ao collega com bordoadas. Ainda assim tem este Entremez a seguinte curiosidade para a historia da poesia popular:

1.º CEGO: Mandem-me resar, senhores,
A *Oração de Santo Anselmo*.

2.º CEGO: E a mim mandem-me resar
A *do Santo Nicodemus*.

1.º CEGO: Mandem-me, mandem-me resar
A *de San Bertolameu*,
Que tem por uma cadêa
Todos os demonios prezos.

2.º CEGO: Ha quem me mande resar
Da *Virgem Santa os Mystérios*,
E de tudo o mais que a cartilha
Nos manda rezar aos cegos?

1.º CEGO: Esta é a ponte de Coimbra
Tam celebrada dos tempos, etc.

Ao principio do seculo XVIII pertence tambem uma collecção de doze pequenos entremezes, que sob o titulo de *Musa Jocosa*, publicou Nuno Nisceno Sutil, em Lisboa, em 1709. A *Musa Jocosa* é uma continuação da *Musa Entretenida*, de Rebello; Sutil diz que compôz estes entremezes: «não tanto para com elles se divertir das fadigas de continuas occupaões, como tambem para lisongear o gosto de algumas pessoas de respeito e de obrigação, que os pediam para alguns festins particulares. Porem, depois da instancia de alguns amigos de bom humor, se formou este Resumo

para se dar á impressão, por vêr que havendo u
livrinho intitulado *Musa Entretenida*, este se
impresso segunda vez por falta que havia de Entr
zes portuguezes.» A Censura mutilou esta rara ca
ção, como se vê pela seguinte licença: «Pode-se ir
mir o livro intitulado *Musa Jocosas*, de que trata
petição, menos o Entremez de *Dom Faceyra*,
Consta o livro das seguintes peças: *Lôa de Sile*
entremezes do Santintrudo, *O que perde o mez não*
de o anno, *Da vossa farinha*, *que nanja da m*
Das Regateiras, *Muita bulha e tudo nada*, *Dos P*
Das fogueiras de Sam João, *Do Estudante ferr*
do, *De los criados*, *Del Soldado auxiliar*, *De*
Quixote. Estes tres ultimos entremezes são escr
em hespanhol. A *Lôa de Silencio* é muito engraç
passa-se entre um Amo e o Criado que o parodi
amo apparece em scena para pedir ao publico sile
porque se vae representar um entremez; o criado
lhe no encalço e começa a interrompel-o:

AMO: Porque vens atraz de mim?

CRIADO: Por cuidar vinha apressado
Para se deitar ao mar
Com tentações do Diabo.

AMO: Não sabes para o que venho?

CR: Não me metto em saber tanto.

AMO: Venho deitar uma Lôa
Que andei te agora estudando.

CR: E deitar fóra essa Liôa
Confia só no seu braço?

AMO: Lôa não he animal,
Não me entendes o que falo?

Gr: Bem entendo que a Liôa
É mulher do Leão bravo...
Você busca-a só por só?
Não seja tão temerario
E deixe-me que o acompanhe
Que muita mercê lhe faço.

Amo: Ha outro bruto como este?
Não falo em Liôa, parvo,
Senão em Lôa que é louvor,
Hui! não te entra isto nos eascos?

Quando o Amo elogia com authoridades classicas o
encio, para assim conter os expectadores, diz:

Marullo, no livro quarto,
De certo Abbade nos conta
Que em tres annos de silencio
Trouxe uma pedra na bocca.
CRÍADO: Novo modo de engastar!
É de pedra doença nova;
Que se uma impede as ourinas
Outra as palavras lhe estorva, etc.

No Entremez do *Santintrudo*, descrevem-se os di-
cimentos populares do principio do seculo XVIII:

É tempo de laranjadas,
E de jogar ás panellas,
De molhar com os esguiches,
Das portas e das janellas.
É galhofa dos rapazes
É dos magarefes festa,
Recreação para as damas
E liberdade ás donzellas.
Ferve o pingó e azeite
Com ovos nas frigideiras
As filhós e coscorões,
Os chouriços e murcellas.

De todos os entremezes da *Musa Jocosa*, mais engraçados é o intitulado: *O que perde o perde o anno*. Sae um Ratinho (gracioso) a co: Juiz, dizendo que andando por fóra de casa um anno, sua mulher déra á luz um filho um pois d'elle ter chegado:

RATINHO: Senhor Doutor, eu sou um ignorante...

JUIZ: Dizei o mais e hide por diante.

RAT: Pois como digo, sou homem casado.

JUIZ: Vamos ao caso, que isso é escusado.

RAT: Inda vossa mercê não tem ouvido.

JUIZ: Ora dizey.

RAT: E sendo eu marido,
Fuy-me d'aí a pouco para fóra.
Mas que fez a senhora!
Como ella era da herva muito amiga,
Fez-me á reveria uma barriga,
E depois de eu ser vindo, já no cabo
Veiu a parir um filho do Diabo.

JUIZ: E n'isso ha mysterio?

RAT: Acho que me fez n'isto adulterio.

JUIZ: Pois como? adulterio no parir?

RAT: Sim senhor, porque eu em ir e vir
Gastei mais de um anno, etc.

JUIZ: Meu amigo, este caso é muito raro,
Porque nem Baldo, Phebus, Jucio, Claro
Pichardo, nem Valasco
O trazem.

RAT: É mui bom, senhor o chasco.
Pois n'esses só se encerra? Veja Pegas
Que é dos modernos, e não ande ás cegas

O juiz consulta um Mathematico, um Medi
Contador, que dão o adulterio por provado; m
lher pede revista da sentença, fundada no ane
diz, bailando: O que perde o mez não perde

No Entremez *Da vossa farinha, que nanja da minha*, encontra-se uma engraçada anedocta popular. Um moleiro fecha o moinho para ir jantar, mas a mulher diz que não tem em casa vinho, e lembra-se de il-o roubar á adega do padre cura:

MULHER: Quereis vós apostar

Que da adega lho heyde ir tirar?

PASCOAL: Nem vós não ganhareis com isso cacha.

MUL: Vós vereis como logo encho a borracha.

Do que o Cura tem, que é excellente

Sem o elle saber, secretamente.

PASC: Pois isso como? ou de que maneyra?

Ireis para me dar; eu de carreira

MUL: Eide fugir, eis elle á porta chega

Mete-me em casa, eu meto-me na adega.

Encho a borracha, escondo-a na saya,

Elle então me diz: Comadre, saia

Vá para casa que tudo está em paz.

E dentro da borracha o vinho jaz.

Quando o Cura deu pelo logro, correu a casa do Compadre; já estavam comendo e bebendo, e a ladina mete-lhe uma colher de papas pela bocca, entre graça-las equivocas.

O entremez do *Estudante ferrolhado*, pertence ao numero d'aquelles que eram escriptos para se representarem em familia nos divertimentos da noite de Sam João. Um Cura tem uma Sobrinha em casa, e vigia com todos os sentidos, para que ella se não namorisque de um estudante que lhe vae todos os dias dar lição de latim. O estudante não acha meio de falar com Olaya:

Mil voltas ando dando aos sentidos
 Para ver meus desejos conseguidos,
 E mais me custa descobrir motivos
 Que me custa estudar nominativos.
 Mas para que é saber falar latim
 Se não posso explicar-me a um seraphim, etc.

O Estudante lembra-se de que o tio Padre apenas deixa a sobrinha ir dar esmola a um cego, e propõe ao pedinte a entrega de uma carta á menina:

ESTUD: Tenho uma carta

De que vós só sereis o portador.

CEGO: Ainda não diz tudo, meu senhor;
 Porque de cartas ha varias maneiras
 Ha carta de seguro e mandadeiras,
 Cartas de excommunhão e de marear,
 Cartas de propriedade e de jogar,
 Cartas de dezaño e de favores...

ESTUD: Ahi faltam as de amores.

CEGO:
 Você quer-me fazer alcoviteiro?

ESTUD:
 Tam fóra estaes de ser alcoviteiro
 Que provo de Cupido sois parceiro,
 Que se este Deos é cego por vendado,
 Vós Cego, sois Cupido retratado;
 Logo d'esta maneira
 Não pode a de Amor ser vil cegueira.

Quando o Cego vae resar á porta do cura entrega a carta á menina; pouco depois entra o estudante a dar lição de grammatica, e não quer passar do indicativo presente do verbo Amar. Pouco depois sáe o cura para ir resar as matinas de Sam Pedro, e enquanto o estudante se introduz em caza de Olaya, o cego resa a porta esta parlenda:

Para que possa resar
De Sam Pedro glorioso,
Me dê o divino Espírito
De sua graça o soccorro.
A este apostolo sagrado
Escolheu Christo entre todos
Os discipulos por cabeça
De seu collegio mimoso.
Foi pontifice da Egreja
E teve em Roma seu thesouro
Onde foi obedecido
Governando o mundo todo.
Entregou-lhe logo as chaves
Fazendo-o tão poderoso
Que pode fechar e abrir
Do céu portas e ferrolhos.

O cura suspeitando que o estudante lhe está em
fecha-o á chave, e manda depois o Alcaide abrir
ta; n'isto saem os amantes:

SOBRINHA: Para que he fazer tanto arruydo
Se eu venho aqui já com meu marido,

O entremez acaba com bailes e cantigas; com mais
ga e mordacidade, estava aqui um *Barbeiro de Se-*
x, tirado dos costumes peninsulares. Esta eschola
Musa Entretenida durou até aos principios do seculo
, como vêmos pelos Entremezes de Carvalho.

CAPITULO III

As Operas portuguezas do Judeu

Vida intima de Antonio José da Silva, tirada do processo do Santo Officio. — Influencia das Operas italianas na forma das suas Comedias. — Operas no reinado de Dom João v, de 1717 a 1735. — Elemento lyrico nacional das *Modinhas*, aproveitado por Antonio José. — Opinião artistica de Lord Beckford sobre o character das *Modinhas*. — Origem popular da *Opé da Vida de Dom Quixote*. — Como Antonio José descreve a falta da noção de justiça no seu seculo. — Combate o ergotismo e as Theses monasticas na Opera *Esopaida*. — A sensualidade de Dom João v symbolisada no Jupiter da Opera *Amphitrião*. — Gritos da natureza e protesto contra a prepotencia fanatica. — A sociedade elegante de Lisboa e as *Guerras de Alecrim e Mangerona*. — O fidalgo pobre e os Medicos. — Descripção dos martyrios e torturas moraes que Antonio José soffreu na Inquisição. — O Cavalheiro de Oliveira. — Eschola de Antonio José continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha. — O espirito religioso condemnado a eschola de Antonio José.

Antonio José da Silva, mais conhecido na tradição popular pelo nome do *Judeu*, representa na historia do Theatro portuguez o primeiro esforço para levantar a comedia da estreiteza acanhada dos divertimentos dos bonifrates, e fazel-a competir com a magnificencia da Opera italiana, que explorava o genio perdulario de Dom João v. Era uma empreza audaciosa, no reinado aterrorador do Santo Officio; Antonio José sabia fazer rir a multidão, e por esse facto tornou-se criminoso: a gargalhada acordava o povo do medonho pezadello dos inquisidores, e estes entenderam que merecia a morte aquella que ousava distrahir as imaginações do assom

bro funereo dos Autos de fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flammejante do fanatismo, vingar sobre elle a divida em aberto deixada por Gil Vicente. As Comedias de Antonio José só podem ser bem comprehendidas conhecendo-se a sua vida intima; a sua naturalidade influiu poderosamente na revolução que encetou, no modo como introduziu no theatro o elemento lyrico nacional chamado a *Modinha*. Á desgrça d'este poeta devêmos hoje o conhecer todas as circumstancias da sua vida, exaradas nos processos do Santo Officio, que desde 1821 se acham recolhidos no archivo da Torre do Tombo. A morte d'este homem é a mais cruenta violação da justiça em nome de Deos; é o grito eterno da victima arremçada á força ao ventre de Molloch; é a pagina negra do evangelho e um argumento solemne para o atheismo.

Antonio José da Silva nasceu na cidade do Rio de Janeiro, de uma familia de antigos judeus baptizados á força e mandados colonisar as novas descobertas de além-mar; foram seus paes o advogado João Mendes da Silva, e Dona Lourença Coutinho; viu a luz a 8 de Maio de 1705. Eram seus avos paternos André Mendes da Silva, e Maria de . . . ? nados em Portugal e falecidos no Brazil; pelo lado materno eram seus avós Balthazar Rodrigues Coutinho, natural do Rio de Janeiro, e Brites Cardoso, natural de Lisboa, igualmente falecidos no Brazil. Antonio José teve dois irmãos, como se pode inferir, mais velhos do que elle, André que em 1726

era solteiro, e Balthazar Mendes, que era casado com Antonia Maria, de quem tinha já um filho. Eram tios paternos, Bernardo Mendes, christão novo, André e Luiz Mendes, naturaes do Rio de Janeiro, do já a este tempo falecido o ultimo em Lisboa; suas tias Apollonia de Sousa, Josepha da Silva, I Corrêa, e Anna Henriques. Pelo lado materno seus tios o medico Diogo Cardoso, Manoel Carlos Isabel Cardoso, Branca Maria, Maria Coutinho, Jeronyma, e Francisca Coutinho. Não citamos aqui os avós, mas de todos estes reza o processo que estiveram presos na Inquisição, á excepção de André Mendes tio paterno, e de Jeronyma, sua tia materna. Es- to nos dá a entender que a familia e parentella de Antonio José era rica, porque era composta de advogados, medicos, negociantes, e de outros que não tinham necessidade, em razão da sua abastança. Isto explica a razão porque foram sempre tão perseguidos pelo Santo Officio, que em 1726 dizia de seus tios maternos, I Cardoso e Manoel Cardoso, que «moraram em Lima mas ausentaram-se não se sabe para onde.» A estes precedentes accrescentava Antonio José da razão do mau sestro de ter talento, crime imperdoavel em um judeu, o que não fosse tonsurado.

Vivia Antonio José descuidado e ainda nos braços da infancia, com sete annos de idade, quando a 1.º de Outubro de 1712, entraram os familiares do Santo Officio em sua casa para prenderem Lourença Coutinho e sua mãe, por culpas de judaismo. Se nos lembra

que no tempo em que o governo hespanhol andava em guerra nos Paizes Baixos, manteve no interior a paz á custa das atrocidades do Queimadero, facilmente se explica a repentina perseguição que acabava de cair sobre os chamados christãos novos que com o seu genio industrial exploravam as riquezas do Brazil. O governo portuguez, dirigido pelos inquisidores, quiz fazer sentir o vigor da sua auctoridade, dispersando as pobres familias que para ali arrojára tempos antes, e não deixando pelo terror que germinasse a minima ideia de independencia. A Europa andava então em grandes guerras. Egual plano seguiu tambem o Marquez de Pombal, inventando conspirações e immolando os que falavam em liberdade, para manter por mais tempo a colonia que estava pela natureza destinada a desmembrar-se.

Talvez ainda no anno de 1712, ou mais naturalmente no principio de 1713, Lourença Coutinho veio remetida para os carceres da Inquisição de Lisboa, d'onde saiu penitenciada no Auto de Fé de 9 de Julho d'este mesmo anno. O advogado João Mendes da Silva viu-se d'este modo forçado a mudar-se com sua familia para Lisboa, sujeitando-se ás eventualidades de um julgamento secreto. Depois de toda esta immensa perturbação, Lourença Coutinho, segundo a terminologia inquisitorial, saiu *reconciliada*. O processo declara que Antonio José veio para Lisboa com 8 annos de idade, portanto em 1713; seu pae continuou a exercer a profissão de advogado, tendo em sua companhia os outros dous filhos An-

dré, e Balthazar que estava casado com Antonia Maria tambem fluviense, de quem tinha já um filho em 1726. Os primeiros annos da vida de Antonio José decorreram sobre a pressão d'estes grandes terrores, e isto explica a feição do seu genio comico, filho do instincto da revolta, que provoca a macaqueação, o sarcasmo e a parodia.

Depois da permanencia em Lisboa, decorreram treze annos sempre em sobresalto á espera que das trevas saísse a garra diabolica do Santo Officio para levar de uma vez para sempre a alegria d'esta familia. Dentro d'este periodo começou Antonio José a frequentar os estudos de Coimbra. De repente, é pela segunda vez presa sua mãe, e entregue aos carceres do Santo Officio a 8 de Agosto de 1726; d'esta vez a ordem infernal comprehendeu tambem o pobre Antonio José, que apenas contava vinte um annos, e frequentava Coimbra, e aonde teria por maximo crime escripto alguns versos. A ordem que o mandava prender pela primeira vez era datada de 7 de Agosto de 1726, sendo agarrado pelo Conde de Villar Mayor, que o entregou ao alcaide Fernando Cardoso. Foi-lhe nomeado para curador o beneficiado Phillippe Nery no mesmo dia da prisão. A 16 d'Agosto começou o interrogatorio pelo Inquisidor João Alves Soares, que encetou as suas perguntas obrigando-o a que confessasse os bens de raiz que possuia! Ou a cultura que alcançara em Coimbra ou o seu genio malicioso e ironico, fez com que Antonio José se eximisse a tão infame pergunta, respondendo que era filho familia, e que

apenas possuia a roupa de seu uso. No processo apparecem frivolidades em que fundamentam o crime de judaismo; allegam os inquisidores por confissões extorquidas na tortura, que Antonio José fôra em 1721 indaizado por sua tia D. Esperança, viuva de Diogo de Montarroyo, para seguir a lei de Moyses, desculpando-o d'este modo d'elle ter querido seduzir uma criada; que ouvindo o prégador no Convento de Sam Domingos em Junho de 1726, se arrependera e voltára ao christianismo; finalmente accusavam-no de ter relações com seu primo João Thomaz, estudante de medicina, e com a irmã d'elle, Brites Eugenia; e até com os seus proprios irmãos André e Balthazar. Todas estas pessoas se achavam egualmente prezas: João Thomaz fôra prezo no primeiro de Agosto, Balthazar Rodrigues a 22 do mesmo mez; no libello passado a 22 de Agosto é Antonio José declarado Apostata, hereje, ficto, falso, confitente, diminuto e impenitente, incorrendo em pena de excomunhão maior, e confiscação de todos os seus bens. A 3 de Setembro é forçado a novas confissões; a 4 de Setembro o Promotor requer para que se lhe dê conhecimento das provas das suas culpas; a 7 de Setembro novas confissões; a 9 de Setembro requer o Procurador notificação ao réo d'outras provas; a 12 de Setembro Antonio José dá contradictas ás testemunhas e declara que o seu delator Luiz Terra Soares é seu inimigo, porque lhe impedira o casar com uma prima sua, pelo defeito de ser filho de um pescador. A 18 de Setembro passou a Inquisição ordem para que este po-

bre rapaz de vinte e um annos fosse posto na tortura ordem infame assignada por João Alvares Soares, Manoel de Almeida Carvalho, Dom Diogo Fernandes Almeida, João Paes do Amaral, Fr. Domingos de S. Thomaz, Antonio da Silva Araujo, e Dom Francis de Almeida. Foi posto a tormento a 23 de Setembro saindo penitente no Auto de Fé celebrado na igreja de S. Domingos a 15 de Outubro de 1726, com a condição de ser doutrinado.

Sua mãe D. Lourença Coutinho continuou a jaz no carcere, transferida, passados dois annos, a 12 de Maio de 1728 para os carceres secretos; a 3 de Setembro de 1729 foi metida a tormento esperto, saindo penitente no Auto de Fé de 16 de Outubro de 1729.

Foi certamente no intervallo que vae de 1727 a 1733 que Antonio José da Silva fez a sua formatura e Direito na Universidade de Coimbra, vindo depois advogar em Lisboa, no escriptorio de seu pae. A Inquisição continuava a farejar o sangue d'esta desgraça da familia. Antonio José apaixonou-se por sua prima Leonor Maria de Carvalho, natural da Covilhã, que como elle, tambem andara pelos carceres tenebrosos do Santo Officio, havendo sido presa em Salamanca a 1.º de Novembro de 1725, e depois em Valhadolid a 8.º de Dezembro do mesmo anno, passada dos carceres medios para os secretos em 29 de Julho de 1726, saindo reconciliada por culpas de judaismo no Auto de Fé celebrado na igreja de S. Pedro de Valhadolid a 26 de Janeiro de 1727, vindo depois solta para o desterro

villa de Bergudino, a 5 de Setembro de 1727. Estas circumstancias explicam o amor, nascido mais da compaixão mutua, que levou Antonio José a casar-se com Leonor de Carvalho. No Auto em Castella perdera Leonor sua mãe Anna Henriques que morreu na fogueira, e o seu desterro foi por oito annos e para oito legoas arredado de Valhadolid; seu pae Simão Carvalho, era negociante estabelecido na Covilhã, aonde morreu. Em 1734 voltou Leonor de Carvalho para a Covilhã, e habitava na Fabrica real dos Pannos, com sua irmã Anna; o seu casamento com Antonio José foi entre 1734 e 1735, como se deduz do processo que a dá casada em 1737 havia dois para tres annos. Leonor de Carvalho contava então vinte dois annos de idade, tendo como se deduz nascido em 1712.

Antes porém do seu casamento, Antonio José começou a escrever para o Theatro; circumstancias fataes despertaram o seu genio dramatico. Influenciado talvez pelos divertimentos escolares na Universidade, aonde os Jesuitas continuavam a representar Tragico-medias, coincidiu a sua volta para Lisboa pelo tempo em que o Hospital de Todos os Santos, usando ainda do privilegio exclusivo das comedias, despediu o celebre actor Antonio Rodrigues (1) e a sua Companhia, na esperança de que viria o comico Garcez, com a sua Companhia que era esperado de Valença. Sobre esta intriga escreveu Thomaz Pinto Brandão uma comedia

(1) Vid. supra, cap. 1, p. 8.

bastante engraçada. Garcez não veio, e o theatro portuguez, então occupado pelos actores hespanhoes, ficou deserto. Os empresarios volveram-se ás antigas colleções de autos do seculo xvii, mas a sua pequenez e falta de acção só se prestava a ser desempenhada por bonifrates.

Antes de 1733 escreveu Antonio José a comedia *El Prodigio de Amarante, San Gonçalo, Amor vencido de amor*, zarzuela epithalamica nas bodas dos Principes do Brazil, e os *Amantes de escabeche*, sob a influencia do theatro hespanhol. Os Entremeses da *Musa Jocosa*, de Nuno Nisceno Sutil, misera continuação da *Musa Entretenida*, começaram a ser representados em theatrinhos particulares, e é de crêr que estes divertimentos exercessem alguma acção sobre Antonio José: na alludida collecção apparece um *Entremez de Dom Quixote*, assumpto tratado pela primeira vez dramaticamente, e por onde Antonio José da Silva se estreou no theatro do Bairro Alto no mez de Outubro de 1734 com a Opera *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pansa*. Além das causas citadas accrescem mais duas: o conhecimento das Operas italianas, cantadas nos Paços de Dom João v, e a lembrança das *modinhas* brasileiras, de que Antonio José fez um elemento essencial das suas composições dramaticas. A *modinha* é uma creação musical do genio portuguez; á medida que esta fórma se ia obliterando nas classes elevadas, foi ficando privativa dos costumes populares, como vemos na *Vida de Manoel Machado* a

. O mesmo succedeu com a festa do Espirito. No principio do seculo XVII as cantatas e serenianas corromperam a originalidade da *Modinha*: então o mesmo facto que já mostramos com o povo popular: assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição epica do tempo dos colonos, quando já em Portugal se extinguíam os cavalheirescos, também no Brazil se conservou a *modinha*, levada para ali pelos negociantes e colonos, e trouxe na sua inteireza primitiva Antonio Silva, que abandonára a patria aos oito annos e achava n'essas cançonetas uma recordação da patria.

Carta VIII, de Lord Beckford, escripta de Portugal em 1787, descreve-se o uso das *modinhas* brasm em Lisboa: «N'uma janella... divisamos as damas irmãs Lacerdas, damas de honor da corte, acenando com as mãos a convidar-nos: era instantaneamente para galgarmos vastos lanços de escadaria ao seu aposento, que se achava atulhado de sobrinhos e primos, apinhando-se em torno de nós as damas mui elegantes, as quaes, acompanhadas de um frade de canto, um frade baixo e quadrado, e de um frade de des, garganteavam *modinhas* brasileiras.

Em nunca ouviu este original genio de musica, para sempre as mais feiticeiras melodias que se ouviram desde o tempo dos sybaritas. Consistem em trechos e interrompidos compassos como se fallasse por excesso de enlevo, e a alma anhelas-

se unir-se a outra alma identica de algum objecto querido. Com infantil deslexo insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear o leite, e o veneno da sensualidade vae calando no mais intimo da existencia: pelo menos assim succede áquelles que sentem o poder dos sons harmoniosos; porém não respondo n'este caso pelos animaes do norte phlegmaticos e duros de ouvido.

«Uma ou duas horas correram quasi imperceptivelmente no deleitoso delirio que aquellas notas de serenidade inspiravam, e não foi sem magoa que eu vi a companhia dispersa, e o encanto desfeito. As donas do aposento, tendo recebido aviso para assistirem á cêa de S. M. fizeram-nos uma mesura com o maior donaire e desapareceram.» Lord Beckford falava como amador ouçamos Stafford, como theorico, na sua *Historia da Musica*: «O povo portuguez possue um grande numero de arias lindissimas e de uma grande antiguidade. Estas arias nacionaes são os *lunduns* e as *modinhas*. Estas em nada se parecem com as arias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguezas simples, nobres e muito expressivas. É para sentir que os compositores portuguezes abandonem o estylo da sua musica nacional para adoptarem a maneira italiana.» (1)

(1) Trad. franceza, p. 265. Citada pela primeira vez pelo sr. Joaquim José Marques, *Jornal do Commercio*, 5167.

alento de Antonio José não foi extranha a in-
la Opera italiana, admittida na côrte por D.
pelo seu nascimento Antonio José não podia
r o paço real para assistir aos espectaculos no-
tinha o Theatro do largo da Trindade, aonde
presentava ao publico bastantes Operas. Cita-
librettos antigos que temos encontrado, de pe-
sentadas no periodo em que Antonio José se-
ria. De 1721 apparece a *Cantata pastorale*,
da cantarse nel giorno di S. Giovanni evange-
reggio palazzo de Giovano quinto, Ré de Por-
No anno de 1723 se representou *Le Ninfe del*
renata fata cantare il di 27 de Decembre de
real palazzo de Lisbona per il nome della
está de Giovani V, rè de Portogallo. Ao anno
pertence o *Drama Pastorale*, *da cantarse nel*
lazzo il fortunato giorno trent' uno di Marzo
nualmente si celebra l'insolita nascita della si-
fanta di Spagna D. Marianna Vittoria, etc.
de 1728 pertence *Gli sogni amorosi, serenata*
i, fatta cantare nel real Palazzo de Lisbona,
tobre 1728 per Gli anni felicissimi della sa-
Maestà di Giovani V, Rè di Portogallo.

is d'estes ensaios de Serenatas e Cantatas, en-
s em 1733 *La Pazienza di Socrate*, drama co-
cantarsi nel Carnavale di quest' anno nel Real
de Lisbona. Ao anno de 1735 pertence *La fin-*
i, drama per musica, da representarse nel
le di quest' anno 1735 nel palazzo reale di
posto in muicas da Francesco Antonio d' Al-

meida. Ao anno de 1736 pertence a *Risa di Dem*
to dramma per musica da representarse nel Carn
di questi anno 1736 nel palazzo reale di Lisbona.
 ocasião da promoção de D. Thomaz de Almeid
 patriarchado de Lisboa, em 1738, cantou-se no seu
 lacio a serenata *Le Virtu Triomphanti.*

Até aqui temos visto os elementos que pode
 crear no seio da aristocracia portugueza o gosto p
 representações musicaes; agora examinemos se A
 nio José poderia conhecer as composições lyricas,
 se representavam na Academia da Praça da Trinc
 No anno de 1735 encontramos um libretto intit
Farnaces, drama em musica, para se representa
Lisboa na Salla da Academia da Praça da Trin
no anno de 1735, dedicado á nobresa de Portugal
 anno de 1736 pertence *Alexandro nell' Indie, dra*
per musica, da representarse in Lisbona nella
dell' Academia alla Piazza della Trinitá, ann
1736, tambem dedicado á fidalguia de Portugal.
 as seguintes declarações: «A poesia é do Senhor A
 de Pedro Metastasio, Poeta de Sua Magestade Ce
 e Catholica. — A musica é toda nova do Senhor C
 no Maria Schiassi de Bolonha, Musico de S. A.
 Senhor Principe Darmstat; e academico philarmo
 — A pintura da Sala e das Scenas é invenção e
 nho do famoso architecto o senhor Roberto Cl
 italiano, Pintor do Serenissimo Senhor D. Antonio
 nese Duque de Parma e Placencia, já defuncto.»
 te drama representaram Elena Paghetti, que fe

Cleofide; Caetano Valetta, que fez de Poro; Angela Adriana Paghetti, que fez de Erissena; Domingos José Galletti, que fez de Alexandre; Alexandre Veroni, que representou de Gandarte; e Felix Checcaci, que representou de Timagene. Depois da Opera representou-se *O Marido jogador*, formado de tres entremezes italianos.

No anno de 1737 representou-se a *L'Olimpiade* para musica, letra de Metastasio, pela mesma companhia da Sala da Praça da Trindade, aonde estava ainda o celebre decorador Roberto Clerici. N'este mesmo anno representou-se a Opera *Siface*, musica de Leonardo Leo, e decorações de Clerici; na companhia parecem dois nomes novos Theresa Zanardi e Carlos Issarini; o baile era desempenhado por Bernardo Gazzini e Gabriel Borghesi. Circumscrevemo-nos ao periodo dentro do qual se desenvolveu o genio de Antonio José.

Agora vejamos se na realidade existiam no entrez de Nuno Nisceno Sutil alguns elementos para Antonio José se aproveitar na *Vida do Grande Dom Quixote*.

O entremez de *Dom Quixote* compõe-se das figuras seguintes: o Cavalleiro da triste figura; Sancho Pança, o camareiro, Maritornes, Rufina, Maese Pedro, Um Dia, e Musicos. É escripto em hespanhol, em verso de redondilha. A primeira scena passa-se entre o Estalajadeiro e Maritornes, que são ralhando com os criados por se levantarem tão tarde; n'isto apparece o titereiro.

ro Mestre Pedro com a sua companhia, os bonifrats Brasconel, El rey Marsilio, Carlos Magno, Montesinho Gayfeiros, Armisendra, o Macaco, etc. O Estalajadeiro fica contente com a visita, e prepara-se para ter na taberna um dia de rega-bofe, quando lhe surge Dom Quixote acompanhado do seu escudeiro Sancho. O Estalajadeiro desconfia d'estes freguezes, principalmente depois de Dom Quixote lhe haver rasgado uns odres de vinho persuadido que eram gigantes. Pela sua parte mestre Pedro, lembra-se de que foi elle tambem que espantou o seu macaco, e lhe espatifou os titeres, para evitar que Melisendra não fosse raptada por Gayfeiros. N'esta situação o Vendeiro lembra-se de pregar uma peça ao Cavalleiro da triste Figura, e manda que Maritornes e Rufina se vistam de damas, para apparecerem como encantadas n'aquelle castello. Em quanto os criados se recolhem para se mascararem, o Vendeiro fala aos viajantes que ainda estão da parte de fóra da tenda:

Quien à la puerta encantada
del Castillo está batiendo? etc.

Logo que os aventureiros entram, apparecem-lhes Maritornes e Rufina, mascaradas, cantando e pedindo que as libertem do cativoiro. Os dois campeões procuram animar-se para a luta, e quando iam investir cada um pela sua parte, da banda de Dom Quixote sae um touro, e da de Sancho um Demonio, com azurraguei

o deixa-se cair no chão ás primeiras pancadas ; o investe contra Dom Quixote, que grita :

O valiente Montesinos
Valme aora en este aprieto.

.....

O valeroso Gayfeiros,
Richarte de Normandia,
Dulcinea en estes dias
Donde estan tus desafueros.

dois defensores das damas ficam estendidos no chão, um para o outro. Sancho pergunta o que quillo? responde Dom Quixote, que se não tido no chão nada seria; e pensa que tem que dez costellas. No fim d'este logro apparece Manos nos seus trajos de criada, e revelando-lhes o que caíram :

Pues de aquesta suerte amigos
Se castigan mentecaptos
Y andantes Caballeros ;
Pero porque aora quede
Nuestra burla con capricho
Hagamos todos un Bayle...

ram os galans e as duas damas dansando e can- e apesar de moído dos ossos, Dom Quixote tam- na parte na corêa:

DAMA: Entre todos los gustos
Qual es mas bueno?
QUIX: Aquel que mas agrada
A los discretos.

- 1.º GALAN: De las fiestas alegres
Qual es mas linda?
D. QUIX: La que dá mas motivos
Para la risa, etc. (1)

Foi esta a primeira vez que a historia de Dom Quixote se tratou no theatro; é possível que Antonio José conhecesse a *Musa Jocosa*, ou que visse representar entremez já nos theatros publicos de bonifrates, já divertimentos particulares. O Entremez era quasi cantado, como se vê desde que as damas encantadas apparecem em scena; e termina com um bailado e to ao mesmo tempo. Antonio José na sua Opera introduziu um grande desenvolvimento a esta parte introduzindo no Theatro o elemento nacional das *Modinhas*.

O pensamento geral seguido por Antonio José é o mesmo do entremez alludido, mas com infinita graça com novas peripecias que honrariam o proprio Cervantes. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* a acção começa por um segundo cyclo de aventuras do Cavalleiro da triste Figura enceta depois de se rebelar de uma doença; Simão Carrasco tenta dissuadi-lo d'essa loucura, mas receiando exacerbar a loucura, vae por meios indirectos, e serve-se do expediente do Estalajadeiro do entremez, empullando para o desilludir. Como o encantamento da Maritona e de Rufina, apparece tambem aqui a Dulcinéa

(1) *Musa Jocosa*, p. 176 a 199.

ndessa de Trifalde; tambem apparece o Diabo e um
lo, que no entremez era um touro.

Estas pequenas circumstancias em nada tocam o ge-
io inventivo de Antonio José. Esta Opera é uma sa-
yra aos costumes do seculo XVIII; o poeta refere-se a
uccessos contemporaneos. Quando o Barbeiro vem fa-
zer a barba a Dom Quixote, este exige-lhe novidades,
como proprias de homem do seu officio; responde o
Barbeiro: «Senhor Dom Quixote, novidades não fal-
tam. Dizem que o Turco vem com uma armada pode-
rosa assolando os mares, e os Principes todos procu-
ram fazer-lhe guerra offensiva e defensiva, para o que
já em Biscaya se prepára uma grossa armada.»

Depois de nos orientarmos na realidade, com-
prehende-se esta acre censura aos poetas do principio
do seculo XVIII, fradalhões, desembargadores, acade-
micos que rebaixavam a poesia ás fórmulas convencio-
naes e ôcas com que celebravam as suas publicações,
com que panegyricavam os principes, servindo-se de
um vocabulario mythologico sem sentido. Eis a scena:
desce a Musa Caliope em uma nuvem, e pede a Dom
Quixote que vá ao Parnasso, aonde Apollo «se acha
cercado de huns Poetas maledicos que o querem des-
pojar do Throno; e juntamente para reformar a Poe-
sia, que se acha quasi arruinada...» Antonio José
pressentia o trabalho vão da Arcadia, ou a protecção
austosa e esteril de Dom João v? Logo que Dom Qui-
xote entra no Parnasso, brada-lhe Apollo: «Que boa
ora venhas, valente Dom Quixote, que só a tua espa-

da me póde segurar o throno e o laurel: vem, vem vingar-me d'estes poetasinhos, que sem mais armas que a sua presumpção, querem não só competir com o me plectro, mas ainda intentam despojar-me do Parnasso e como as armas e as letras são tão fieis companheiras quero-me valer das tuas armas, para a restauração da minha sciencia; . . . *D. Quix.*: Diga-me, Senhor Apollo e como se chamam os poetas que tanto o perseguem? *Apollo*: Essa é a desgraça, que os poetas que me perseguem não são de nome; e comtudo cada um cuida que é mais do que eu mesmo. *Sancho*: Senhor, não se met a brigar com os Poetas, que são peores que gigantes veja v. m. que elles trazem um exercito de dez mil Romances, quatro mil Sonetos, Duzentas decimas, oitenta Madrigaes, e um esquadrão de Satyras volante em Sylva que arranha; veja bem em que se mete. » Sei o saber Antonio José estava acordando odios na alma rancorosa dos tonsurados, que então monopolisavam poesia. Como Antonio José descreve a Justiça n'este seculo do despotismo! Na scena IV da parte segunda da Opera, Sancho explica: «Sabei primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada, e que tal mulher não ha no mundo, nem tem carne, nem sangue. . . porém como era necessario haver esta figura no mundo para meter medo á gente grande, como o papão ás crianças pintaram uma mulher vestida á tragica, porque toda Justiça acaba em tragedia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga, e que metia um olho por outro; e como a Justiça havia de sair direita, para não

enxergar esta falta, lhe cobriram depressa os olhos. Espada na mão, significa que tudo hade levar á es-
ta, que é o mesmo que a torto e a direito. Os dou-
s que falam n'esta materia não declaram se era es-
ta colobrina, loba ou de soliga; mas eu de mim pa-
rim entendendo que d'esta espada a folha era de papel,
arços de infantaria, os cópos de vidro, a maçã de
ouro, e o punho secco; na outra mão tinha uma ba-
ta de dois fundos de melancia, como a dos rapazes;
em fiel nem fiador, mas comtudo dá boa conta de
orque esta moça se não tem quem a desencami-
é mui sisuda.» Era assim que o povo comprehen-
de a justiça depois do despotismo de Pedro II e de
João V; o poeta tinha razão para falar d'este mo-
pois das immensas desgraças da sua familia co-
das em 1713 e continuadas em 1726. Esta scena
mais ironico desespero em que a justiça desce até
a fundir na mais crassa materialidade, foi impressa
em 1774 com o titulo *O Grande Governador da*
dos Lagartos, popularisando-se assim na immensa
ação dos entremezes de cordel. Depois de se co-
r as desgraças que até aos vinte um annos de
Antonio José soffreu no Santo Officio, que ver-
se encontra n'este dito de Sancho: «He tal a von-
que tenho de fazer justiça, que logo me sóbe a co-
ma mão travessa pelo espinhaço acima, de sorte
e me não advertir que ainda se não tinha dito
era o delinquente, era eu capaz de mandar en-

forçar a vós Meirinho, que era a pessoa mais pro
que aqui tinha mais á mão de semear.»

Depois d'estes gritos da consciencia, contra a
lação da natureza, como poderia ser a graça, a vi
mica de Antonio José? Elle tem-na, em grau alti
mo, mas cheia de equivoccos e obscenidades, de c
ces, de parodias sarcasticas; isto levou-o a invent
scena que despertava tanto riso em Bocage, aquell
que Dom Quixote imagina que os Encantadores ti
formaram a sua Dulcinéa em Sancho Pança. «*D.*
ixote: E se bem reparo agora nas feições d'este Sar
lá tem alguns laivos de Dulcinéa; porque sem du
Sancho ás vezes o vejo com o rosto mais afemin
que quasi me persuado está Dulcinéa transform
n'elle. *Sancho*: Ainda esta me faltava para ouvi
que aturar. Que diz, Senhor? Está louco? com q
fala vossa mercê. *Quix.*: Falo contigo, Sancho fi
do, e Dulcinéa transformada... Saberás que os en
tadores tem transformado em tua vil e sordida pe
a sem igual Dulcinéa; vê tu, Sancho amigo, se
maior desaforo, se ha maior insolencia d'estes feit
ros, que em mascarar o semblante puro e rubicund
Dulcinéa com a mascara horrenda de tua torpe ca
Esta situação é originalissima, e o proprio Antonio
sé dá a entender que escapou a Cervantes; diz San
«Cuido que nem na Vida de Vossa Mercê se conta
melhante desventura.» Sancho procura dissua
d'aquella illusão, mas insiste Dom Quixote: «Qu
mais te desconjuras, mais te inculcas que és Dulci

me beijar-te os atomos animados d'esses pés, me não permittes tocar com os meus labios o d'essa mão.» A graça d'esta scena augmenta e nos lembrarmos que no tempo de Antonio Joquição era implacavel, depois do crime de jucontra o da sodomia. É impossivel, apontar toances chistosos sem reproduzir as scenas á mão bom Costa e Silva. Por esta primeira estreia tro do Bairro Alto, mostrou Antonio José que va destinada a missão de Gil Vicente; mas se do primeiro athleta foi nas trevas, a d'este hadeogueira.

anno de 1734 casou Antonio José com sua prior Maria de Carvalho, que residia na Covilhã, quem tinha já relações amorosas, se dêmos creinfames delatações das testemunhas do seu principalmente a uma tal Maria de Valença, que ver ella abortado antes de casar. Antonio José ou a viver no Bairro Occidental, e advogava no rio de seu pae; é natural, que a maior actividadedicou á composição dramatica levasse em visentar os recursos de subsistencia. Com o receio isição, o poeta estava relacionado com pessoas giosidade conhecida e que dispunham de certa ia; mas nada bastava para afastar-lhe a catasque estava imminente sobre a sua cabeça. Além nterpretação que os tonsurados davam ás suas s, o casamento com sua prima Leonor começou o a poderosas intrigas. Quando Leonor de Car-

valho residia na Covilhã, na Fabrica real dos Panera assentista ali Estevam Soares de Mendonça; tieste um irmão seu correspondente em Lisboa, chado Duarte Rebello, o qual por negocios vinha comquencia á Covilhã.

Duarte Rebello tentou debalde seduzil-a; pela primeira vez introduziu-se em casa de Leonor a prete de pedir um copo de agua, mas foi repellido comsaire; quando já se achava em Lisboa, Duarte Rel fez novas tentativas mandando a torpe Maria de lença persuadir a pobre Leonor para que se amabasse com elle. Imagine-se o odio de Duarte Rebo quando soube do casamento da sua prêza com Antonio José da Silva! Foi depois d'este tempo que começou diffamação de Maria de Valença. Duarte Rebello curava vingar-se, e não lhe faltavam os meios, por a Inquisição acceitava todas as delatações, mesmo a filhos contra os paes. De mais, entre os nomes do jsoal da Inquisição n'este tempo, encontra-se um Nrio chamado Manoel Affonso Rebello. Não se sabateria parentesco com Duarte Rebello, mas este meymysterio torna mais tenebrosa a catastrophe. (1)

Antonio José construia as suas comedias á manahespanhola, modificada pelas innovações da aliança dialogo e das *modinhas*; as suas comedias são ge

(1) Opinião do meu patricio e amigo Capitão Jaci Ignacio de Brito Rebello, que compulsou todo o processo de Antonio José, na Torre do Tombo, e me facultou os seus breves seguros extractos.

divididas em duas partes, que modernamente se chamam a actos; sómente as *Variedades de Proteo*, e *Jogos de Faetonte* são divididas em tres partes; e indicam-se pelas mutações e equivalem ao modernamente se chama *quadros*; a entrada ou saída das personagens é indistincta, e apenas notada por rubrica. Por este systema, bastante usado no século XVIII, era indispensavel para a representação de uma grande quantidade de machanismos, a que chamava *tramoias*, para se executarem as succedidas mutações. Dom João V mandara vir varios artistas de Italia, e no Theatro da Rua dos Condes em 1738 e 1739 encontramos os machinistas-scenographos Roberto Clerici e Salvador Colonelli, que vieram para Portugal com a Companhia lyrica das *Padroeiros* como diz Cyrillo, ou Paghetti, cá estabelecidas em 1735. Pelas rubricas das Comedias de Antonio de Almeida se vê que o uso das exageradas tramoias usadas nos theatros regios influira sobre o gosto do publico.

A segunda Comedia escripta por Antonio José, intitulada *Esopaida ou vida de Esopo*; sob o titulo se diz representada no Theatro do Bairro Alto de Lisboa em 1734. O poeta deu forma dramatica a anedoctas que fizeram rir a idade media nos *Contos de Isopete* e *Dialogos de Marculfo*; a graça escripta nos continuados equivocos e na desenvoltura das côrtes que imitavam a de Luiz XV se delinhe. N'esta comedia encontrou a Inquisição outro

motivo para concentrar os seus odios contra o de venido dramaturgo; na scena III da segunda part uma satyra mordente ás Theses que se usavam nos ventos, ás quaes ainda allude Diniz no *Hyssox* partido clerical não podia perdoar o ridiculo com o poeta cobria a sua Scholastica:

•ESOPO: Ainda que mal pregunte, ha aqui Conclusõe

XANTO: Ha uma conferenciasinha; e tu, Esopo, ta hasde argumentar.

ESOPO: Quem defende?

PERIANDRO: Eu defendo tres pontos.

ESOPO: Quaes são? eu tambem quero meter o meu be

PERIANDRO: O primeiro ponto é: *Que o maior indício amor é o andar um amante triste.* O segundo ponto é: *Que o para ser perfeito hade ser cego.* E o terceiro: *Definir qu sa é amor.*

XANTO: Eu presido; argumente Enio e Periandro.

ENIO: Ora contra o primeiro ponto, em que se affirm o maior indício do amor é andar triste um amante, argu assim: A tristeza é indício do desgosto, o amor é o maior g logo, não póde ser a tristeza indício de um gosto qual é o

PERIANDRO: *Nego* que o amor seja o maior gosto.

ENIO: *Provo*: Se o amor não fôra gosto, todos o abo riam, e como todos procuram o amor, logo o amor é gosto

PERIANDRO: Todos appetecem o amor com vontade *concedo*; com vontade livre, *nego*.

ESOPO: Deixo-o agora commigo, que heide baqueal-o *ciat mihi decendi veniam, Pater Magistes barbatus*, etc. Se dicio maior do amor fosse a tristeza, *um tangeretur violam beirus visinhum meum, ad namorandam cachopam; sed si que a viola é significativo de alegria: ergo, Barbeiro ad r randam fregonam non useretur* de cousa alegre.

PERIANDRO: *Nego a menor*, que seja a viola significati alegria, pois ás vezes n'ella se tangem sons tristes.

ESOPO: *Non potest esse: argumentor ita*: Não haverá beiro, que *ad namorandam vel bichancreandam fregonan tangat oitavado*; atqui que o oitavado he som folgazão; *amor inghichatur* com cousa alegre.

o: *Distingo*: o outavado é som folgazão *ut vulgo* o *oncedo*; porém se é o outavado *molle*, *nego*.

o: Tudo o que é *molle* se arrepiã; o *cabello* se arrepiã é *molle*; *ergo* o outavado *molle* e o arrepiã não se separar, por serem *ejusdem furfuris*. Este argumento não está, assim o diz Galeno: *Omne molle arripiatur*, ou ar, como diz a Glosa. — Olhem Vossas mercêa, sempre o acclara muito um calcanhar. Vá fóra de fóra: Se fóra significativo do amor, seguir-se-hia, que o burro é amante criatura; pois é certo que não ha animal mais lancholico, e sorumbatico do que o burro; e assim, ou recê me hade conceder que o burro é amante, ou hade e a tristeza não é signal de quem tem amor. *Quid dici*

abelleiras de todos os fradalhões, desembargadores, poetastros de todas as academias de Obscuros, de Simples, Singulares, Generosos, Applicados, estreitos, ericaram-se ao ver exposta ao ridiculo das ideias da platea do Bairro Alto a sabedoria que tinham com tanto respeito. O catafalco caruncholacholastica da idade media levou aqui o primeiro lance, antes das renhidas polemicas de Verney. José deixou a nú este ridiculo do seu seculo, e este acto de heroicidade um dos que mais conparou a sua morte. Ainda hoje se guardam em Bibliothecas de Portugal um sem numero de dipticos com theses academicas como as propositas de Periandro e impugnadas por Esopo.

e esta seguiu-se a comedia intitulada *Encantos* a que se representou no Theatro do Bairro de Lisboa, no mez de Maio de 1735. Antonio José do gosto da platêa; parecia que lhe despontava.

na vida uma aurora de felicidade. Era a calma que precede a grande tormenta. Nos *Encantos de Medeia*, povo ri-se á custa de um rei ludibriado; os inquisidores não deixariam escapar esta circumstancia, para terem pela sua parte o auxilio do *braço secular*. O mesmo chiste, tirado das situações mais disparatadas e ridiculas, o mesmo desespero de ironias, a promptidão e improvisado de respostas picarescas como de um antigo *veterano* ou *pe-de-banco* de Coimbra, ainda a tradição do *Palito Metrico*, apparecem n'esta comedia, que similha uma carantonha na polé.

As *Modinhas* brasileiras converteram-se em *Arias*, e a companhia italiana da Praça da Trindade, protegida pela fidalguia portugueza, não deixaria de conspirar tambem contra este despreoccupado trocista.

O publico achara o seu interprete em Antonio José; seguiu-se logo outra comedia *Amphytrião ou Jupiter e Alcmena*, «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1736.» O Jupiter que se transforma em Amphytrião, para gosar Alcmena, é o symbolo de Dom João V, entrando disfarçado no Convento de Odivellas, ou indo vestido de mendigo beliscar as fidalgas na penumbra da capella do Santissimo Sacramento. Antonio José via todos os pôdres do seu seculo; fez o mesmo que Molière na côrte do Jupiter Luiz XIV, mas faltava-lhe um protector que o defendesse contra a prepotencia dos Tartufos. Não tendo do seu lado mais do que a gargalhada popular, appella para a justiça da natureza, e põe na bocca do Amphi-

trião ludibriado por um Deos estes versos, que alludem á sua primeira prisão no Santo Officio em 1726:

Sorte tyranna, estrella rigosa,
Que maligna influis com luz opaca !
Rigor tão fero contra um innocente !
Que delicto fiz eu, para que sinta
O pezo d'esta asperrima cadeia
Nos horrores de um carcere penoso,
Em cuja triste, lobrega morada
Habita a confusão e o susto mora ?
Mas se acaso, tyranna, estrella impia,
É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho :
Mas se a culpa que tenho não é culpa,
Para que me usurpaes com impiedade
O credito, a esposa, e a liberdade ?

Grito sublime, de quem pede justiça e não a encontra sobre a terra! Estes versos destoam do espirito jovial de toda a comedia; a alma do poeta cansou-se da violencia com que se forçava para fazer rir, e caiu na tristeza insondavel de quem prevê a desgraça que avança fatalmente.

As comedias francezas de Molière começavam a ser conhecidas em Portugal; em uma Carta de Francisco Botelho de Moraes descreve-se a anedota da representação de *Tartufo*. José da Cunha Brochado, Alexandre de Gusmão e outros amadores do theatro, trouxeram para Portugal a nova fórmula comica.

O grande politico Alexandre de Gusmão, que nas suas Cartas revela muitas vezes o lado comico da côrte de Dom João v, tinha o genio da observação, que o levou a tentar a fórmula dramatica. O homem que nos des-

cobre o Cardeal Cunha não dar licença prévia para imprimir uma folhinha, sem mandar primeiro riscar as tempestades, os raios e os trovões, no meio dos grandes ridiculos da côrte, tinha o senso commum que lhe dava uma verdadeira superioridade. (1) Propondo a Dom João V uma intervenção politica apresentada por Dom Luiz da Cunha, diz: «Finalmente, falei a El-rei. Seja pelo amor de Deos. Estava perguntando ao Prior da Freguezia — o quanto rendiam as esmolas das Almas, e pelas missas, que se diziam por ellas!» (2) Os costumes de Portugal eram observados unicamente por Alexandre de Gusmão, porque passára grande parte da sua mocidade em Pariz, secretario do Embaixador o Conde da Ribeira; faz-nos lembrar os traços pittorescos de lord Beckford, que achou no seculo XVIII, uma pequena China n'este recanto da Europa. Alexandre de Gusmão frequentou a Universidade de Pariz, e a sua cultura litteraria levou-o ao conhecimento do theatro de Molière; a sua comedia o *Marido Confundido*, é uma imitação de *George Dandin*, talvez escripta durante a sua estada em França, e por tanto antes de 1719. Em uma especie de advertencia que traz esta comedia lê-se: «He versão do Francez, mas o Autor de tal modo transformou e alterou, introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso paiz, que se póde dizer que mais parece original.» Alexandre de Gusmão não teve mais que olhar para os grandes ridiculos de uma sociedade

(1) *Ineditos*, p. 66.

(2) *Id. ib.* p. 44.

estacionaria; o primeiro acto do *Marido confundido*, é verdadeiramente portuguez pelos costumes, e sobretudo pela graça, tão parecida por vezes com o sainete de Antonio José. No seculo XVIII abundavam no Porto os negociantes holandezes, como se vê pela *Descrição* do Padre Agostinho Rebello; é tambem na provincia do Minho que ha mais solares e pretensões a pergaminhos e fidalguias; aí está travado o conflicto entre o dinheiro do hollandez Buterbac, e as prosapias de Dona Pabulêa e o morgado de Bestiães. A scena IV do primeiro acto, (1) é de um comico ainda não excedido nos typos de fidalgos de provincia.

O *Marido confundido*, só foi representado em 1737, como se vê pela seguinte advertencia: «Foi posta em scena no Theatro de Lisbôa no anno de 1737 por um actor d'esse tempo Nicolau Felix Feris, para comprazer a Lord Tirawley, que desejava vêr representada uma comedia em portuguez; esse que não era Embaixador, senão Baxá na nossa corte (vergonhosa sujeição) tendo aos portuguezes em tão boa conta, que de nós dizia: — Que se póde esperar d'uma nação, metade da qual está pela vinda do Messias, e a outra metade pela d'El-rei Dom Sebastião?» (2) Infelizmente o lord via mais do que o nosso patriotismo; ainda hoje nada ha a esperar. O genio de Alexandre de Gusmão tinha muito que explorar, mas faltava-lhe quem o entendesse.

(1) *Collecção de Varios escriptos*, p. 260 a 271.

(2) Edic. de 1841, p. 252.

(3) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. IV, p. 186.

No anno de 1736, perdera Antonio José seu infeliz pae, o advogado João Mendes da Silva, fallecido a 9 de Janeiro; (3) em 1736 imprime a Glosa ao Soneto de Camões: «Alma minha gentil, que te partiste,» e publica a comedia o *Labyrintho de Creta*, em casa de Antonio Isidoro da Fonseca, mas sem declarar o seu nome; esta comedia foi representada no Theatro do Bairro Alto de Lisboa em novembro de 1736. Ainda n'este anno lhe nasceu o primeiro fructo do seu consorcio, uma filhinha chamada Lourença, que de mezes entrou para os carceres do Santo Officio: presa em 5 de Outubro de 1737, sua melher Leonor de Carvalho teve um outro filho já na Inquisição, o que prova haver Lourença nascido no anno de 1736.

A Comedia do *Labyrintho de Creta*, como todas as outras operas de Antonio José, á excepção das *Guerras do Alecrim e Mangerona*, era uma irreverencia contra a mythologia, que os poetas academicos tanto acatavam em suas odes, sonetos, e comparações metaphoricas. Depois de se vêr Jupiter ridiculo, Theseo ou Jason em cuécas, quem poderia tomar a serio estes personagens pavoneados em versos endecasyllabos? A graça de Antonio José, é o que vulgarmente se chama *pilheria*, caracteristica do genio portuguez; faz rir pelo contraste, por ser uma reacção para o bom senso.

Com a imitação dos costumes faustosos da corte franceza de Luiz XV, por influencia de Dom João V, a sociedade de Lisboa quiz tambem hombrilhar ou acompanhar a opulencia do monarcha; deram-se todos a

ridículo de que fala a Carta de Clenardo: Lisboa tornou-se um solar de fidalgos pobres. As Comedias de cordel atacaram de frente este achaque nacional e hereditario. O sentimentalismo do Paiz de *Tendre*, adoptado nos noivados figurados dos conventos de freiras e dos outeiros poeticos, passára para a sociedade burgueza: o bom pae de familias recolhido na sombra e santidade do lar desde a idade media, fortalecido com o seu catholicismo como barreira insuperavel, viu-se forçado pelas ideias novas a sair com suas filhas á rua, a levá-las ao passeio, a deixal-as encontrar com os *peraltas* e a usarem ramilhetes no peito e quadras bordadas nos lenços, a cantarem *modinhas* á guitarra, a dançarem o *minuete*, a irem á opera do Bairro Alto, em fim a tirar á familia a taciturnidade monastica. Ao menos a devassidão de Dom João V teve isto de bom. A Comedia *Guerras do Alecrim e Mangerona* «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no carnaval de 1737» é bordada sobre este quadro social; Costa e Silva que estava em condições de recolher as tradições e noticias dos costumes do seculo XVIII, diz que na realidade existiram dois *ranchos* denominados do Alecrim, e da Mangerona, que se formaram nos passeios da sociedade elegante nos verãos de Cintra. Na Comedia de Antonio José se fundamenta esta tradição; quando Dom Gilvaz e Dom Fuas offerecem, o primeiro um ramo de alecrim a D. Cloris, e o segundo um ramo de mangerona a D. Nise, diz o Gracioso, depois de os ter apupado: «vossas mercês perdoem, que eu

não sabia que eram do *ranch*o do Alecrim e Mangrona; resta-me tambem que tu, cosinheirinha, viv *arranchada* com alguma ervinha que me dês por preda. . . » A estes costumes novos, chamavam os aferrados ao antigo *Eschola moderna*, como se vêem caracterizados em uma farça d'este titulo; dos *alecrinistas mangeronistas*, diz o gracioso Semicupio: «Calado e tive ouvindo a estes senhores da *Eschola moderna*, e carecendo a Mangerona e Alecrim.» Em outro logar explica o velho D. Lansarote a seu sobrinho, o motivo porque D. Cloris e D. Nise andam apaixonadas por estas ervas: «Sobrinho, não extranheis este excesso da minha sobrinha, porque haveis de saber que ha n'esta terra dous *ranchos*, um do Alecrim outro da Mangrona; e fazem taes excessos por estas duas plantas, que se matarão umas ás outras. *D. Tiburcio*: E quer vos mercê que minhas primas sigam essas parcialidades? *D. Lansarote*: Não vedes que é moda! e como não custa dinheiro, bem se pode permittir. *D. Cloris*: Voza mercê, como vem com os abusos do monte, por isso extranha os estilos da côrte.»

A Comedia das *Guerras do Alecrim e Mangerona* representa os costumes da sociedade portugueza na primeira metade do seculo XVIII; foi isto a causa da sua popularidade. D. Lansarote é um mineiro velho rico, muito cioso de suas sobrinhas D. Cloris e D. Nise. D. Gilvaz e D. Fuas são dois jovens fidalgos pobres que andando á busca de um casamento rico, encontraram em um passeio estas duas meninas embiocadas

acompanhadas por uma criada ladina, chamada Sevalilha.

Os dois mancebos não podendo seguir as duas meninas que se receiavam do tio, apenas alcançaram como senhores do seu affecto, D. Gilvaz, um ramo de alecrim, D. Fuas, um ramo de Mangerona. O primeiro tem um criado espertalhão, chamado Semicupio, que por suas astucias chega a lograr o velho tio, e a consentir o casamento das meninas. D. Lansarote tencionava casar uma das sobrinhas com D. Tiburcio, seu sobrinho, e metter a outra freira. Para lograr estes planos Semicupio corre as aventuras mais audaciosas, sempre com expedientes imprevistos com que se salva. Dom Lansarote, como os fidalgos de que fala Clenardo, também se sustenta de rábanos, e Semicupio, como o espedreiro Ayres Rosado, ou como o capellão da *Farça dos Almocreves*, ou como o creado velho do *Fidalgo Mendiz*, nunca vê cruces ao dinheiro de seu amo. Nesta Comedia Antonio José ridicularisa altamente os medicos empiricos, que mais curavam com textos latinos do que com drogas; a escola da *Polyanthea* ou a *Atalaya da Vida* levou pela primeira vez um bom nupurão. Antes de Molière, já o nosso Gil Vicente tractára a obra na farça dos *Fysicos*. Ouçamos Antonio José; *Semicupio* (fingindo de Medico)...: Ora diga-me, que lhe doe? *Dom Tiburcio*: Tenho na barriga umas dores mui finas. *Simic*: Logo as engrossaremos; tem o ventre tumido, inchado e pullulante? *D. Tib*: Alguma cousa. *Simic*.: Vossa mercê é casado ou sol-

teiro? *Dom Tib.*: Porque, senhor Doutor? *Simic.*: Porque os signaes são de prenhe. *D. Lansarote*: Não, senhor, que meu sobrinho é macho. *Simic.*: Dianteiro ou trazeiro? *D. Lansarote*: Ui, senhor Doutor! Digo que meu sobrinho é varão. *Simic.*: De aço ou de ferro? *D. Lans.* He homem, não me entende? *Simic.*: Ora acabe com isso; eis aqui como por falta de informação morrem os doentes; pois se eu não especulára com miudezas, entendendo que era macho lhe applicava uns cravos, e se fosse varão umas limas, e como já sei que he homem, logo veremos o que se lhe ha de fazer. *Dom Lansarote*: Eis aqui como gosto de vêr os Medicos, assim especulativos.» Os abusos da auctoridade judicial tambem se acham aqui verberados; Antonio José da Silva era um revolucionario como Beaumarchais; faltava-lhe a educação artistica, que suppria com a intuição da alma popular. Escrevendo para actores despreziveis, borrachos e sem eschola, e para uma sociedade desmoralisada pela desenvoltura de Dom João v, muito fez elle em arrancar estes gritos de justiça por entre as facecias com que se acobertava. O publico estava acostumado ás comedias espectaculosas, queria tramoias, magicas e maravilhas; Antonio José teve de abandonar a vereda da legitima comedia nacional, para escrever as *Variedades de Proteo*, «opera que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no mez de Maio de 1737.» No decurso de Maio a Outubro d'este anno escreveu a sua ultima Opera *Precipicio de Faetonte*, quando repentinamente o

O Officio o sepultou nos seus carceres. Esta peça
 va já talvez em ensaios, porque ~~se~~ foi representa-
 do Theatro do Bairro Alto no mez de Janeiro de
 .» Ainda em 1737 publicou Antonio José em casa
 Antonio Isidoro da Fonseca as suas duas peças
ras do Alecrim e Mangerona, e *Variedades de*
eo, sem nome de autor. O poeta tencionava pu-
 r a collecção das suas obras como se vê pela
 rtencia ao Leitor desapaixonado, que termina
 duas decimas acrosticas, aonde vem o seu nome.
 hagem não achava prova para determinar as ço-
 is que pertenciam a Antonio José, por este ter
 e conservado o anonymo; cabe ao sr. Innocencio
 ria de ter resolvido este problema pelo acrostico
 seguintes decimas:

ANtigo Leitor, prudente,
 Não critico rigoroso
 T e desejo, mas piedoso
 O s meus defeitos consente.
 N ome não busco excellente
 I nsigne entre os escriptores;
 O s applausos inferiores
 J ulgo a meu plectro bastantes,
 O s encomios relevantes
 S ão para engenhos maiores.

E sta comica harmonia
 F assatempo é douto e grave,
 H onesta alegre e suave,
 D ivertida a melodia:
 A pollo que illustra o dia
 S oberano me reparte
 I deias, fecundia e arte,
 L eitor, para divertir-te,
 V ondade para servir-te,
 A ffecto para agradar-te.

Pela questão bibliographica das edições do *T Comico*, e pela referencia ao author morto, das (dos dois primeiros volumes, se caminhava para a solução d'este problema litterario.

Como dissemos, andava Antonio José trabalhando sua Comedia *Precipicio de Phaetonte*, quando foi pela segunda vez nos carceres do Santo Officio. Outubro de 1737, pelo Monteiro Mór Inquisidor Antonio da Fonseca Souto Mayor. Sua mulher Leonoria de Carvalho foi presa no mesmo dia pelo fado do Santo Officio o Conde de Athouguia. Lourenço Coutinho, mãe de Antonio José, e viuva havia pouco de um anno, foi presa pela terceira vez a 12 de Novembro do mesmo anno. O motivo d'esta prisão repete-se de uma familia arremetida impunemente ás garras da voracidade e intolerancia religiosa, foi devido á prisão de uma escrava que Lourença Coutinho trouxe do Brazil, chamada Leonor Gomes. Talvez indusida pelos padres inquisidores para expiar a familia a quem servia, sendo de uma vez fustigada por sua ama, aproveitou-se do ensejo para saciar a sua raiva. Leonor Gomes tambem foi encarcerada com a familia a quem servia, mas a estupidez ficou de tal fórma aterrada com a escuridão da masmorra e lembrança da fogueira, que a misera escrava morreu transida logo a 11 de Maio de 1738. Temos o desgraçado poeta, de trinta e trez annos de idade, perdido para sempre entre o fanatismo que se alimentava das intrigas e odios secretos para alimentar a sua sede de sangue. Seguro da innocencia, Antonio José

suspeitava a sentença que o esperava; accusavam-no de Judaisante, e elle dava para testemunhas da sua religiosidade, o Padre Frei Antonio Coutinho, da ordem de Sam Domingos, Frei Luiz de Sam Vicente Ferreira, da mesma ordem, e Frei José da Camara, tambem dominicano! Abonava-se com o Padre Mestre Frei Diogo de Pantoya, da ordem da Graça, com Bruno de Almeida, mestre de Cerimonias da Patriarchal, e irmão do antecedente, com o Dr. Jeronymo da Silva de Araujo, Juiz de Fóra de Alter do Chão. Justificava-se com a ama de sua filha Lourença, com a sua preta, com o sapateiro que trabalhava na sua escada, com toda a vizinhança. Vejamos as grandes torturas moraes, que d'aqui até ao momento em que foi estrangulado, lhe fizeram supportar os ministros do crucificado.

Em primeiro logar, deram-lhe um companheiro de carcere para expiar todos os seus movimentos; chamava-se José Luiz de Azevedo, que veio habitar na mesma enxovia em Abril de 1738. Não existe o seu processo, d'onde se póde logicamente inferir que era um supposto preso, que estava alí para o delatar no julgamento, como depois aconteceu. A 10 de Septembro foi José Luiz de Azevedo substituido por Bento Pereira, soldado de cavalleria dos Dragões de Beja, então aquartellados em Santarem, e pertencente á Companhia do Capitão Mathias Pinto. Bento Pereira serviu melhor os intentos da Inquisição com a soltura com que nas instancias denuncia conhecidos e desconhecidos, proximos ou remotos. O modo como servia a traição inquisitorial, está na in-

dulgencia com que este tribunal pouco compassivo o tratou, dando-lhe a liberdade no mesmo dia da morte de Antonio José.

A tudo isto accrescia o sua mulher Leonor de Carvalho, sob a pressão do terror, ter dado ao mundo na matrona um segundo filho; sabe-se d'esta circumstancia pelo seu processo. É de crêr a acção deprimente que estas cousas exerciam no animo de Antonio José; mas os espiões como o surprehendingam sem vontade de comer, d'isto mesmo tiravam motivo para o accusarem ao Tribunal sanguinario. A testemunha n.º 20, Antonio Gomes Progo, declarou mysteriosamente que o Réo *era palido*, mas não obstante, estava bem disposto e podia comer se quizesse. A testemunha 22, João Gomes da Costa, tambem fala da sua palidez, mas sem alma para apresentar a origem d'ella, declara igualmente que o réo estava bem disposto. A delatação dos Familiares do Santo Officio revelam a dura espionagem a que o infeliz estava exposto: a 4.ª testemunha, o Familiar Antonio Gomes Esteves diz que Antonio José resava as ave-marias de joelhos, e se benzia, e que ao acabar de comer tornava a benzer-se dando graças; a 6.ª testemunha, o Familiar Antonio Baptista, depôz o mesmo. A 8.ª testemunha omitta a circumstancia de dar graças depois da comida; a testemunha 10.ª, o Familiar Antonio Esteves Ribeiro, traz grandes motivos de criminalidade: diz que Antonio José pegou n'umas Horas e não leu, que deu graças com pouca demora, e não depois de comer! a testemunha 19.ª, Felippe Rodríguez,

que o desgraçado estivera de joelhos virado para a parede do carcere, e beijára o chão por tres vezes. O infortunado soldado Bento Pereira, que estivera no mesmo carcere desde Setembro de 1738 até Fevereiro de 1739, não se peja de dizer que Antonio José jejuava unicamente, que o incitava a não resar nas contas, e que o acompanhava apenas só quando resava as ave-marias, que cuspiá n'algumas imagens que ha no carcere, e que não comia carne. Eis todos os crimes que o Santo Officio com o seu processo de traições secretas impunes pôde apurar para justificar a degolação d'esto homem.

Antonio José bem sabia a que torturas estavam submettidas sua mulher, e sua velha mãe. Leonor Carvalho foi submettida a perguntas só no fim de quatro mezes de prisão. Desde 5 de Outubro de 1737

30 de Fevereiro de 1738, gemeu a pobre creatura com as trevas e humidade de um carcere, sem saber por que e nem para que estava ali. Admoestada e perguntada, respondeu a tudo com uma negativa formal; interrogada novamente a 15 de Fevereiro de 1738, sustenheu a negação, sendo por isso no Libello declarada herege, apostata, negativa, pertinaz, impenitente e relapsa! Tudo crimes por não dar lenha para a queima. Foi posta a tormento corrido a 10 de Outubro de 1739; Lourença Coutinho tambem fôra submettida á mesma tortura a 28 de Setembro d'este mesmo anno. Os que por qualquer fatalidade caíam nos antros do Santo Officio nunca sabiam o dia em que eram sentenciados.

Antonio José, apesar da consciencia da sua pureza, presentiu a catastrophe; os amigos que lhe poderiam valer fiavam-se tambem na sua justiça. Na tradição corre que o proprio Dom João v se empenhou debaixo para salvar o desgraçado. A Inquisição não podia deixar escapar-lhe a prêza; os tonsurados lembraram da irrisão a que ficaram expostas as suas Theses academicas. Os Commentarios de Aristoteles queriam uma nova victima. Isto comprehende-se quando se vê o esplendor dos ultimos restos do Aristotelismo no Collegio das Artes no seculo XVIII, a que hoje se chama, causa da sua fecundidade unica na Europa, *Philosophia Conimbricense*. (1) No Auto de Fé celebrado na igreja de Sam Domingos de Lisboa, a 18 de Outubro de 1739, leu-se a Antonio José a sua sentença, em que a Inquisição o relaxa ao braço secular «pedindo com muita instancia se haja com elle benigna e piedosamente, e não proceda a pena de morte nem effusão de sangue.» Tartufos miseraveis! ao mesmo tempo que acobertam com estas palavras unctuosas, amarram-lhe os braços, e dão para companheiro da ultima hora e para tratar da salvação da sua alma um jesuita chamado Padre Francisco Lopes. Quando o desgraçado poeta via que deixava no meio da catastrophe sua mulher e filhos e mãe, punham-lhe ao lado um phantasma a proferir como um automato banalidades frias e insulas a impedir-lhe o ultimo instante de realidade, e abafi-

(1) Franck, *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, v.º

em um pezadêlo escuro, antes de cair no queimadeiro. tinha razão o philosopho pessimista que considerava homem como o lobo do homem.

Antonio José ouviu lêr as sentenças de sua mulher e de sua mãe, que as condemnava a carcere a arbitrio. Em um documento impresso, citado pelo snr. Innocencio, que se intitula: *Lista das Pessoas que saíram condemnadas no Auto publico da Fé, que se celebrou na igreja do Convento de Sam Domingos de Lisboa, no domingo 18 de Outubro de 1739, sendo Inquisidor Geral Nuno da Cunha*, se lê:

«Pessoas relaxadas em carne:

«N.º 7. Idade 34 annos. Antonio José da Silva x. advogado, natural da cidade do Rio de Janeiro, e morador n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliado que foi por culpas de Judaismo no Auto de Fé, que se celebrou na igreja do convento de Sam Domingos d'esta mesma cidade, em 13 de Outubro de 1726. Convicto, negativo e relapso.

«Pessoas, que não abjuram nem levam habito:

«N.º 5. Annos de idade, 27. Leonor Maria de Carvalho, x. n. casada com Antonio José da Silva, advogado que vae na Lista, natural da Villa da Covilhã, bispo da Guarda, e moradora n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpas de Judaismo no Auto publico da Fé que se celebrou na igreja de S. Pedro da cidade de Valhadolid, reino de Castella, em 3 de Janeiro de 1727: presa segunda vez por relapsia nas mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.

«N.º 6. Annos de idade, 61. Lourença Coutinho x. n. viuva de João Mendes da Silva, que foi advogado, natural da Cidade do Rio de Janeiro e morador n'esta de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpa de judaismo no Auto publico da Fé, que se celebrou no Rocio d'esta mesma cidade em 9 de Julho de 1713; presa terceira vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.» (1)

Ainda em 1713 os Autos de Fé eram celebrados no Rocio, em Lisboa, hoje praça de D. Pedro; em 1726 faziam-se já as cerimoniaes de procissão, sermão, etc., na igreja de Sam Domingos, e os que eram entregues ao braço secular, iam levados d'alí para o Terreiro da Lapa onde estava a Forca. Antonio José foi condemnado por judaisante, mas não como judeu, sendo por esse motivo amarrado sobre o poste, degolado antes de se lançar fogo á lenha, e depois queimado. Bastava esta violação da natureza e da verdade, para que a justiça eterna envolvesse a nova Babylonia no grande cataclysmo de 1755. Vejamos o lugubre ceremonial da Inquisição.

Para que se comprehenda melhor o que era o Santo Officio, transcrevemos das *Memorias historicas, politicas e litterarias* do Cavalheiro d'Oliveira, estas curiosas paginas, publicadas quatro annos depois da morte de Antonio José: «Os fidalgos, os mais considerados, fazem-se Officiaes da Inquisição sob o nome de *Familiares*. O seu cargo consiste em fazer a captura dos accusados.

(1) Inn., *Dicc. Bibl.*, t. 1, p. 176.

O respeito extremo que se tem aos Familiares e o horror que esta jurisdicção lança nos espiritos, authorisa a todo as prisões, que um accusado se deixa ir preso sem dizer palavra, logo que um Familiar lhe pronuncia estas palavras: Da parte da Santa Inquisição. Nenhum parente ousa murmurar. O proprio pae entrega os filhos, o marido a mulher; e se acontecesse revoltar-se algum, metteriam em lugar do criminoso todos aquelles que se recusassem a prestar auxilio para evitar a sua prisão. Mettem cada um dos presos em um tenebroso carcere, aonde permanecem muitos mezes sem serem interrogados, e espera-se que elles proprios declarem os motivos da sua prisão e que sejam de si proprio accusadores, porque nunca os confrontam com as testemunhas. Desde logo todos os parentes do criminoso se vestem de lucto, e falam d'elle como de um homem morto: não se atrevem a sollicitar perdão, nem mesmo a aproximarem-se do carcere, tanto temem de ser suspeitos e envolvidos na mesma desgraça; chegando até a refugiarem-se em paizes estrangeiros, porque cada qual teme ser tomado como cumplice. Quando não ha provas contra o accusado, mandam-no embora depois de uma longa prisão; mas elle perde sempre a melhor parte dos seus bens, que dispende com os gastos da Inquisição. O segredo de todo o processo é tão strictamente guardado, que nunca se sabe o dia destinado para proferir a sentença. Faz-se o julgamento para todos os accusados uma vez por anno, em dia escolhido pelos inquisidores. O arresto que aí se dá, chama-se Auto

de Fé, ou processo em materia de religião; segue-se immediatamente a execução dos culpados. Em Portugal levanta-se um grande palanque de carpinteria, que occupa quasi toda a praça publica, e que póde conter até trez mil pessoas. Arma-se um altar ricamente paramentado, e ao lado fazem-se assentos em fórmula de amphitheatro, para se assentarem os Familiares, e accusados. Em frente está um pulpito bastante alto, d'onde um dos Inquisidores chama cada accusado um a poz o outro, para ouvir a leitura dos crimes de que accusam, e a condemnação que se lhe profere. Os presos que saem dos carceres para virem a este amphitheatro, julgam do seu destino conforme os differentes habitos que lhes dão. Aquelles que trazem as vestes ordinarias, ficam quites por uma multa; os que tem um Sambenito, que é uma especie de corpete amarello sem mangas, com uma cruz vermelha de Santo André cosida por cima, tem garantida a vida, mas perdem a fazenda ou grande parte d'ella, que é confiscada em proveito da Casa real, e para pagar as despesas da Inquisição. Aquelles a quem fazem vestir sobre o Sambenito uma quantidade de labaredas de serge vermelha cosidas por cima, sem cruz alguma, são convencidos de relapsos, e de terem já obtido uma vez perdão, e são ameaçados de serem queimados em caso de reincidencia. Mas aquelles que além das chammas representadas sobre o seu Sambenito trazem o seu retrato cercado de figuras de diabos, são votados á morte. Ha impunidade até duas vezes para aquelles que promettem renun-

ur ao judaismo, e que fielmente revelarem todos os implicés; mas á terceira já não ha perdão. Como eclesiásticos, os Inquisidores não dão sentenças de morte; redigem sómente um auto, que lêem ao accusado, aonde notam que havendo o culpado sido convencido de um tal crime, a Santa Inquisição o entrega com dôr ao braço secular. Este auto passa para as mãos de seus juizes, que estão do lado esquerdo do altar, os quaes condemnam os criminosos a serem queimados depois de os degolarem, se é que não são judeus; porque senão, então queimam-os vivos.

«A praça publica aonde se fazem esta especie de execuções chama-se o Rocio em Portugal. Fazem-se pedras de achas com um póste no meio, aonde o criminoso se assenta e é degolado pelo executor, e depois queimado. A Irmandade da Misericordia está presente neste espectáculo aonde concorre com uma bandeira guida de muitos padres que conduzem o criminoso ao patibulo, e fazem rezas por elle.» (1)

Em 1739 já se não faziam os Autos de Fé na praça do Rocio, mas no Campo da Lã, aonde estava armada a forza publica.

O Cavalheiro de Oliveira continúa a curiosa relação do Auto de Fé, extraída da *Relação da Inquisição de Goa*: «Vestidos assim todos os criminosos, segundo a qualidade dos seus crimes, faz-se uma procissão em

(1) *Memoires historiques, politiques et litteraires, concernant le Portugal*, par Mr. Le Chevalier d'Oliveyra, t. 1, cap. xi, 288 a 293. Haie, 1743.

uma egreja escolhida para esta cerimonia, e cada criminoso é acompanhado de seu padrinho, que vae a selado. Estes padrinhos são pessoas importantes, obrigadas a responder por aquelles que se lhes confiaram, e de os representar depois da cerimonia. Os criminosos vão na procissão uns adiante dos outros com um cinto na mão, com a cabeça descoberta e pés descalços. Os menos culpados são os primeiros, e os outros em segunda. Apoz os ultimos a quem perdôam a vida, leva-se um crucifixo, cuja face olha aquelles que o precedem, que vão ser executados. No dia seguinte ao da execução, leva-se para a egreja dos dominicanos os retratos d'aquelles que foram trucidados. Representa-se sómente a cabeça collocada sobre brazas, com o seu nome, patria e qualidade do crime. Por baixo do retrato dos relapsos, escreve-se: Morreu queimado como hereje, relapsó,» etc. (1)

No Processo de Antonio José, que se guarda desde 1821 na Torre do Tombo, se lê, que era de mediana estatura, magro, alvo, trajava vestia parda, roupão azulado e forrado de encarnado; o cabello era castanho escuro e curto. De sua mulher nada mais se sabe; a condemnação de carcere a arbitrio explica as sombras que envolvem o seu destino. Sua mãe sobreviveu-lhe apenas alguns mezes, morrendo de 61 annos de idade como declara a *Lista* impressa, ou melhor de 56 anno

(1) Id., *ib.*, p. 298.

mo se deduz da confissão de Janeiro de 1713, em que clara ter n'esse tempo 30 annos de idade.

Não se tornou mais a falar no nome de Antonio José da Silva; os livreiros reproduziram as suas comedias sempre anonymamente; Barbosa Machado, publicando a *Bibliotheca Lusitana* em 1759, não allude sequer vagamente ao assassinato de Antonio José. (1) Garção e Manoel de Figueiredo ao tentarem a reconstrução do Theatro nacional, citam por vezes este nome, mas como simples tradição dramatica. O Bispo do Grão-Pará, nas suas *Memorias*, approva o assassinato do poeta, e entende que as comedias que escrevêra para o Bairro Alto deveriam passar pela mesma incineração. (2) Depois da morte de Antonio José, o Theatro do Bairro Alto perdeu o esplendor a que se elevára de 1733 a 1738; não tendo quem escrevesse, recorreu mais uma vez aos espectaculos dos Bonifrates. No entanto o Theatro da Rua dos Condes tornava-se o centro aonde convergia a aristocracia portugueza, attrahida pelas companhias italianas, e pelos escandalos amorosos de D. João V com a Petronilla Trabó Basilli, que al cantou em 1739 no *Velogeso*. (3)

Sob a influencia da Opera italiana, a escola dramatica de Antonio José foi continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha; ambos estes es-

(1) *Bibl. Lus.*, t. iv, p. 41. No t. i, de 1741, passa por alto esta circumstancia.

(2) Vid. supra, p. 60 e 77.

(3) Vid. infra, liv. vii: *A Opera e o Cesarismo*.

criptores conservaram a designação de Opera pa Comedia, talvez por empregarem as Arias, Minue Modinhas. A influencia que a Opera italiana exerce sobre esta fórma comica, acha-se bem definida pelo traductor de Metastasio, Fernando Lucas Alvim, a grammata de Francisco Luiz Ameno, livreiro editor 1755: «O universal applauso e merecida estimativa com que geralmente são recebidas de todos as Operas do celebre Abbade Pedro Metastasio, não necessitam encarecimento, porque por si mesmas o estão inculcando, ou ouvidas nos Theatros ou lidas nos seus volumes. — Nos Theatros d'esta côrte se tem representado a maior parte d'ellas, e se vae continuando com as que ainda faltam; e porque umas se recitam na lingua italiana em que foram escriptas, e outras na portugueza com Graciosos de que o Auctor as não revestiu, creio que seria util imprimil-as em portuguez da mesma maneira que elle as compôz, para os que não entendem a lingua italiana não ignorem a sua contextura, e os outros saibam sómente o que elle escreveu.» Isto refere-se toda a sua inteireza a Alexandre de Lima; este nasceu a 21 de Janeiro de 1669 e ainda vivia em 1759. (1) Foi socio da Academia dos *Occultos* e bem da dos *Applicados*; succedeu a Antonio José, com a mesma originalidade e graça, mas traduz Operas italianas e introduzindo-lhe o gracioso da commedia. A sua Opera, *Adolonimo em Sydo*

(1) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, t. iv.

que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto, e Mouraria de Lisboa, em 1740», é uma imitação da Opera de Apostolo Zeno, mestre de Metastasio, intitulada *Alessandro in Sidonia*. A Opera *Ninfa Siringa, ou os amores do Pan e Syringa*, «que se representou pelo Carnaval no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, anno de 1741», é a que se julga original de Alexandre de Lima; dos *Novos Encantos do Amor*, que tambem se lhe attribue, diz Frei João de Sam José Queiroz, na *Descripção da Viagem*: «os *Novos Encantos do Amor* vem em todas as Bibliothecas como uma das obras de Alexandre Antonio de Lima, e verdadeiramente não é mais que uma imitação do hespanhol.» (1)

A Opera *Adriano em Syria*, representada no Bairro Alto, é uma traducção de Metastasio; a de *Filinto perseguido e Exaltado*, é vertida da Opera *Siroe in Seleucia*, tambem de Metastasio, com o tal elemento comico censurado por Francisco Luiz Ameno. Os *Encantos de Circe*, representados no theatro da Mouraria, e *Semiramis em Babylonia*, representada no Bairro Alto em 1741, e os *Encantos de Merlim* representados na Mouraria tambem em 1741, são ora operas italianas traduzidas em prosa, reduzindo a musica ás simples *modinhas* e ao chiste do Gracioso, ou então um retexto para as tramoias inventadas pelos machinistas

(1) Varnhagem, *Revista trimensal do Instituto do Brazil*, II, 2.^a série.

italianos chamados para os Theatros de Lisboa depois da paz do Utrecht.

Se a escola de Antonio José não lucrou com as fidejuras de Alexandre de Lima, conhecido também pelo anagramma de Andronio Meliante Laxaed, muito menos deve ao serodio trabalho de Rocha e Saldanha. O terremoto de 1755 veio quebrar o fio d'esta tradição que se estava formando; quando em 1760 o theatro portuguez tornou a ter vida, Nicolau Luiz imprimiu-lhe uma feição muito diversa, e a Arcadia interveiu logo com o seu dogmatismo aristotelico. Na collecção de *Theatro comico*, reproduzida da 1747, por Simão Theodoro Ferreira, promettia-se depois das comedias de Antonio José as seguintes, que deviam formar o terceiro e quarto tomo, mas que não chegaram a apparecer nesta collecção: *As Firmezas de Proteo e accasos do seu amor*, *Os Triumphos de Cupido contra as vinganças de Venus*, *Jupiter e Danae*, e *Perseo e Andromeda*; no quarto tomo viriam *O Avaro e o Zeloso*, *Memorias de Peralvilho*, (1) *A destruição de Troya*, e *Endimião e Diana*. Estas comedias foram substituidas pelas de Alexandre de Lima e por algumas imitações italianas; apparecendo algumas d'ellas mais tarde nas edições de cordel.

Depois do terremoto, appareceu José Joaquim de Sousa Rocha e Saldanha com as suas Operas, segundo

(1) Impressa em 1764 por José Maregelo de Osan, juntamente com *Achilles disfarçado*, e *Nem sempre as desgraças vencem*.

gosto e costume portuguez, publicadas em 1761. Rocha e Saldanha é o primeiro a confessar a sua originalidade, que influe bastante na pobreza das suas composições: «As Operas como são composição e trabalho proprio, e não traducção do alheio, compostas em nosso idioma, sem o gosto de estrangeiras, poderiam ser inattendiveis. . . .» Rocha e Saldanha, modificou a escola de Antonio José, tirando-lhe o elemento comico, que Francisco Luiz Ameno censurava nos imitadores de Metastasio: «Se te parecerem *pouco jocosas*, e que ainda o que tem é *fóra do que vez praticar*, condemna o meu mau gosto»; Saldanha adoptou as *Modinhas* modificadas ou desnaturadas pelas Arias italianas. A maior parte das suas Operas são em prosa, como *Viriato na Lusitania*, *Fullaris em Athenas*, *Cassiopêa na Ethyopia*, *Atlante na Mauritania*; o *Sacrificio de Effigenia* é em verso. N'este trabalho Rocha e Saldanha afastava-se sem o sentir do plano de Antonio José para se tornar adscripto ás regras da Arcadia.

Em 1739, apoz a morte de Antonio José, escrevia o P.^o Frei João Pacheco, no *Divertimento erudito*, uma terrivel censura contra as comedias da nova escola:

«Mas os comicos profanos, que hoje pervertem esta profissão, introduzindo comedias em que ha mil desonestidades e escandalos, não podem passar sem vituperio. — . . . os Authores de Comedias, que hoje se usam, ignoram ou mostram ignorar totalmente a arte, recusando valer-se d'ella, com allegarem que lhes é forçoso medir as traças das comedias com o gosto moder-

no do auditorio, ao qual enfadariam muito os argumentos de Platão e Terencio; e assim, pelo agradar compõem Farças quasi núas de decumentos, moralidades e bons modos de dizer; gastando quem os ouve inutilmente tres ou quatro horas, sem tirar d'alí aproveitamento algum. Esta é a causa, diz Valerio Maximus, por que a cidade de Marselha não quiz admitir o Commercio dos Histriões, reconhecendo quanto se tinham deteriorado as obras que se recitavam, do que antes costumavam ser. Por este motivo se desterraram já do nosso Portugal pelo nosso Rey D. João o v. Não se acabam de persuadir estes modernos, para imitarem aos antigos, deviam encher os seus escriptos de sentenças moraes, pondo diante dos olhos aquelle louvavel intento de ensinar a arte de viver sabiamente, como convém ao bom comico; não obstante tenha por fim o mover a riso..

«Mas além de o fazerem pelo contrario, descobrem engenho menos agudo e limitada esphera, sendo licito a qualquer eleger argumento a seu gosto, sem regra ou concerto; e assim se atrevem a escrever Farças, os que apenas sabem lêr. Resulta d'este inconveniente representar-se nos Theatros Comedias escandalosas, com ditos obscenos, e conceitos muito humildes, tudo cheio de impropriedade e falta de veracidade. Ali se perde o respeito aos Principes, e decóro ás Princezas, fazendo-as incontinentes, e com todas as liberdades, cousa que scandalisa os honestos ouvidos. Ali fala sem modestia o lacaios, sem vergonha a servente, com indecen-

cia o ancião, e outras cousas especialmente em Entre-
mezes. Bem sei que ha Comedias de singulares enre-
dos, profundos conceitos e admiraveis poesias; mas en-
tre estas bondades se mesclam innumeraveis torpezas,
e assumptos improprios para a decencia christã.» (1)
Esta accusação de Frei João Pacheco resume todas as
censuras do espirito catholico que combateu Antonio
José.

(1) *Divertimento erudito para os curiosos*, etc., t. iv, p. 156.

CAPITULO IV

Nicolau Luiz e as Comedias de Cordel

Tradição ácerca da vida e character de Nicolau Luiz, recollidos dos actores do Theatro do Bairro Alto. — Phase historica da vida de Nicolau Luiz, depois de 1755. — Recomeçados os divertimentos dramaticos em 1760, faz-se Ensaaiador e director do Theatro do Bairro Alto. — Periodo da sua actividade artistica de 1772 a 1792. — Os Cegos fazem monopolio da vida das suas Comedias. — Mau juizo que d'elle formava o dito Manoel de Figueiredo. — Circumstancia por que couvou o anonymo. — Mutua influencia do theatro hespanhol e da comedia italiana sobre a sua feição dramatica. — Rescollimento do Catalogo completo das suas comedias. — Analyse da Comedia *Os Maridos Peraltas*, unica assignada por Nicolau Luiz. — Importancia que teve o typo de Peralta na creação dos Entremezes populares. — Exposição da comedia *Dom de Alvarado*. — Conclusão sobre o trabalho da restauração do theatro portuguez.

Pouco se sabe da vida de Nicolau Luiz; tendo representado um grande numero das suas infindas comedias no Theatro do Bairro Alto, foi pelos actores do Theatro, que José Maria da Costa e Silva recolheu algumas tradições vagas mas pittorescas ácerca da personalidade d'este assombroso creador da *Comedia de cordel*. O retrato traçado por Costa e Silva é excellente e de grande valor historico, embora pobre de detalhes julgamos menos justa a apreciação do snr. Innocencio Francisco da Silva que o restringe quasi ao valor de uma ficção. Sobre este ponto as palavras de Costa e Silva devem permanecer sempre textuaes: «o pouco que sei relativo a este homem original, devo-o ás

rmações que d'elle me deram alguns excellentes actores antigos como José Felix da Costa, Victorino José Leite, João Ignacio Henriques, José Antonio Ferreira, Victor Porphyrio de Borja e Antonio Borges Garrido, que haviam na sua mocidade representado nas suas Comedias, sido ensaiados e dirigidos por elle, e que tributavam á sua memoria gratidão e sincero respeito.» Neste periodo expõe Costa e Silva as fontes que tornam indubitavel o curioso retrato que passa a esboçar:

«Quando existia o tão fallado Theatro do Bairro Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, morava no fim da rua da Rosa um Mestre de Meninos, toucado com uma cabelleira de grande rabixo, que ninguem viu na rua senão embuçado em capote de baetão de toda a roda, como então se usava. Este homem chamava-se Nicolau Luiz, era natural de Lisboa, de genio excentrico, e assiduo frequentador d'aquelle Theatro. — Nicolau Luiz era solteiro e a sua familia compunha-se de uma criada velha; que elle costumava dizer gracejando: *Que tinha em casa uma ratasana morta para espantallo das vivas*, e de um gallego tambem velho, que lhe fazia os recados. Este Mestre de Meninos... possuia uma livraria que fazia as suas delicias,... compunha-se quasi exclusivamente das obras de Calderon, Moreto, Lope de Vega, Carpio, Alarcon, Roxas, e outros comicos hespanhoes, de que era, e com razão, admirador sincero e entusiasta. — Por muitos annos se não fez notar Nicolau Luiz senão pelo desalinho e desmazelo do seu vestuario, por um grande cão d'agua que o acom-

panhava sempre, pela sua continuada assistencia a plateia do Bairro Alto, e pelas repetidas pitadas de s monte que sorvia com toda a placidez e magestade cathedratica.»—«Elle se ligou muito especialmente com famoso centro José Procopio. Talvez que esta tendenci de um para o outro nascesse do espirito de classe, porqu José Procopio havia sido em outro tempo professor d Rhetorica e Poetica... Em uma tarde que Nicolau Lui e José Procopio conversavam tomando café no botequi do Theatro, manifestou este áquelle o desgosto que lh causava não encontrar um drama para o seu benefici com as circumstancias que elle desejava. Nicolau Lui ouvindo isto, o conduziu a sua casa, e abrindo uma p peleira, lhe apresentou algumas Comedias, primoros mente copiadas por elle, e lhe disse com ar mysterioso que as examinasse e visse se entre ellas deparava co sa que lhe conviesse.

— «De quem são? Perguntou José Procopio.

— «Minhas. Lhe responde Nicolau Luiz.

— «Suas? Tornou Procopio.

— «Minhas. Disse o outro. Divirto-me n'isso n tempo que a rapaziada me deixa livre.

«O actor ficou atonito vendo que tinha convivido tanto tempo com um poeta dramatico sem lhe ter aventado a prenda... Escolheu pois para seu beneficio a *Castro*, que os comicos depois nomearam *velha*, para a distinguir da tragedia de João Baptista Gomes, que elle denominavam a *Castro nova*... A *Castro* produziu um grande effeito nos espectadores... a celebre Cecilia Ro

sa, a melhor actriz d'aquelle tempo,... executava o papel de Dona Inez, etc. — O drama foi representado em vinte recitas consecutivas e sempre com a mesma fortuna. A *Castro* seguiu-se *Amor e Obrigação*, que teve eguaes applausos, e depois mais algumas, e vendo o empresario a perfeição e talento com que o nosso poeta dirigia os ensaios, o escripturou com bom salario para ensaiador e director da sua companhia. — Desde então Nicolau Luiz se consagrou todo ao serviço do Theatro, fechou a aula, queimou a ferula, e só cuidou de escrever comedias e ensaiar-as. Se devo dar credito ao que diziam os actores, que trabalharam debaixo da sua direcção, nunca appareceu no theatro portuguez um ensaiador tão habil. Uma comedia mettida em scena por Nicolau Luiz (me disse muitas vezes José Felix) era um ramilhete. E comtudo este homem que tinha tanta habilidade para fazer com que os outros representassem bem, caiu um dia na tentação de entrar em uma comedia, e o fez tão mal, que ficou para sempre curado d'essa velleidade. — O bom ordenado, que recebia como ensaiador, e producto do seu beneficio e das suas comedias, em nada alteraram ou melhoraram o modo de viver de Nicolau Luiz; continuou a habitar na mesma casa em que exercera o magisterio; continuou no mesmo desalinho e falta de acceio no trajar, etc. Se era pouco zeloso da sua fortuna e bem estar, não o era menos da sua gloria litteraria: nunca houve homem que menos caso fizesse dos seus escriptos e da fama que d'elles podia provir-lhe; os seus versos apenas compos-

tos passavam logo para as mãos dos actores, vendia os manuscriptos das suas comedias aos cegos que as imprimiam e vendiam, sem que elle sequer tomasse o trabalho de corrigir as provas, ou exigisse que o seu nome fosse estampado no frontispicio. É indubitavel, que pelo menos um terço das *Comedias de cordel*, assim chamadas porque os cegos as expunham á venda em papel, pendentes de um barbante pregado nas paredes ou nas portas, pertencem a Nicolau; porém como nenhuma traz o seu nome no frontispicio, é cousa bastante difficil o averiguar quaes são as que saíram verdadeiramente da sua penna, e para isso não vejo senão um meio, que é a confrontação do estyllo de cada drama com o d'aquelles que ha certeza serem d'elle, deixo esse trabalho a quem tomar a tarefa de escrever a historia do nosso theatro, e para o guiar n'essa indagação, aqui lhe deixo apontados os titulos das comedias que me consta serem suas pela informação de alguns actores que n'ellas haviam feito papeis: *D. Ignez de Castro, Amor e Obrigação, Aspasia em Syria, D. João de Alvarado, Alarico em Roma, O escravo em grilhões de ouro, Cordova restaurada, O Conde Alarcos, A Restauração de Granada, A Bella Selvagem, A Ilha desabitada.*» (1)

Costa e Silva dá como principal caracteristico para conhecer as Comedias de Nicolau Luiz, o ter elle sempre escripto em verso, e achar a prosa como impropria

(1) Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 294 —

do poema dramatico. Por fatalidade a unica comedia que existe assignada por Nicolau Luiz é em prosa; por tanto falha este meio de indagação. Na comedia *Os Maridos Peraltas* se lê: *por Nicolau Luiz da Silva*, o que leva a admittir a hypothese bastante natural do sr. Innocencio, « que era escrivão do povo em 1755, e que por occasião da catastrophe do 1.º de Novembro foi mandado *levantar vara* para servir cumulativamente com o juiz do povo Antonio Rodrigues Leão, e ao qual se deveu grande zello e trabalho nas diligencias com que andava descobrindo mantimentos para soccorrer os habitantes da capital. » Das comedias citadas por Costa e Silva sabe-se que pertencem a Nicolau Luiz a *Dona Inez de Castro*, pelo testemunho de Cecilia Rosa, de Manoel de Figueiredo e de Murphy; (1) é imitação de Guevara. Sabe-se do *Belisario*, tambem pelo testemunho de Manoel de Figueiredo; é imitada de Lope de Vega; Innocencio attribue-lhe o *Conde Alarcos*, mas é egualmente imitada. *A Bella selvagem* é traducção de Goldoni; o *Escravo em grilhões de ouro* é traducção de Calderon. Nicolau Luiz conservou o anonymo para poder seguir melhor o seu systema dramatico; para elle o bom não tinha patria nem dono; apropriava-se de tudo quanto achava de bom na litteratura dramatica de Hespanha e de Italia; a necessidade de dar que fazer ao Theatro do Bairro Alto que dirigia, não lhe deixava tempo e placidez para ser ori-

(1) Vid. supra, p. 18

ginal e crear livremente. Por todas estas causas foi
le um dos que mais contribuia para formar essa
mensa collecção

de todos os famosos Entremezes
Que no Arsenal ao vago caminhante
Se vendem a cavallo n'um barbante. (1)

Depois de passado o grande terror do Terremoto só em 1760 se reedificaram os Theatros de Lisboa; havia cinco annos que os serões e os chás de famo-
eram o unico entretenimento da capital. O publico era
va ávido de espectaculos. Esta anciedade explicava
profusão de comedias que appareceram desde este tempo
até á invasão franceza. Nicolau Luiz da Silva recebeu
muito antes de 1730; portanto pôde assistir ás
plaudidas representações da companhia hespanhola
Antonio Rodrigues, e ás Operas do Judeu. Estas
impressões não deixaram de produzir certa influencia
nas formas de criação do seu talento comico.

No *Pinto Renascido* de Thomaz Pinto Brandão
vem uma comedia hespanhola intitulada *La Comedia
de las Comedias*, muito anterior ao anno de 1733;
sobre a vontade que tinha a Meza do Hospital
despedir a companhia de Antonio Roiz, (2) fiada
que viria de Valença a companhia de Garcez. A
comedia de Thomaz Pinto Brandão baseia-se inteiramente

(1) Tolentino, *O Bilhar*, est. 12.

(2) Vid. supra, p. 8.

ocos dos titulos de comedias que eram muito
 os primeiros annos do seculo XVIII, e que se
 ornado proverbias. Por esta Comedia pode-
 ar o elenco da Companhia de Antonio Roiz;
 de Ignacio, Mandiola, Antonio Bela *gracio-*
Lopes, barbas, Mexia, 2.º barbas; Diego de
ete, Mathias, dançante, Ferreira, musico, Per-
sico; Mariana, Francisca, Juana Orosco, Ri-
filha de Mexia. Percorrendo esta Comedia,
 êr qual era o repertorio do nosso Theatro an-
 733; aí cita *Los Medicos de Florencia, Peli-*
os Remedios, Mañana sera otro dia, La Des-
la voz, La confusion de un Papel, Donde ay
no ay celos, De fuera vendrá, No puede ser,
todo es mi Dama, Cada uno para si, La se-
a criada, Lo que puede la apprehension! La
tante muger, Mudanzas de la Fortuna, Ma-
Abril y Mayo, Los empeños de un acaso, El
iginado, Argenis y Poliarco, El Perro del hor-
l Valiente campuzano, El Portugues Viriato,
peador, Bernardo del Carpio, El Conde Alar-
 536) *El pleito que puso el Diablo, El Capi-*
 ario, (p. 537) *El dichoso desdichado, Dona*
 Castro, (p. 537) *El defensor de su agravio,*
o de los mantos, Lorenzo me llamo, El negro
amo, El amo criado, El gran Tacaño, El
as bien dado, La respuesta está en la mano,
po Rey y vassallo, Amado è aborrecido, El
en la corte, El mejor amigo el Rey, Aun peor

está que estaba, La Cisma de Inglaterra, Abrir el ojo, criada, Agradecer y no amar, Ganapan de desdichas, Basta callar, Ver y creer, La Segunda Celestina, La Dama Capitan, Lo que puede la profia, Travessuras son valor, No ay ser padre siendo Rey, Viene quando no se aguarda, Le que son juicios del cielo, El mas improprio verdugo, Rendirse a la obligacion, Quando Lope quiere, quiere, La fuerza del natural, Los amantes de Treuel, Amor, Engenio y mujer, La dicha por malos medios, Del rey abaxo, ninguno, Obligados y offendidos, Fuego de flos en el querer bien, Engañar con la verdad, Fingir lo que puede ser, El encanto a la hermosura, La prudente Abigail, Porfiar hasta vencer, Querer por solo querer, Muger llora y venceras, Las armas de la hermosura, Mentir por Rason de estado, Casarse por vengarse, La mas illustre fregona, El Cura de Madrilejos, El divino portuguez, Reynar despues de morir, (p. 548) No siempre le peor es cierto, El mejor amigo el muerto, No ay amigo para amigo, Competidores y amigos, El Diabolo predicador, El hombre mas desdichado, El mejor representante, La Estatua de Prometheo, El Secreto a voces, El golfo de las Sirenas, Mudarse para mejorarse, A su tiempo el desengano, Bien vengus mal, Darlo todo y no dar nada, Callar siempre es lo mejor, A gran daño gran remedio, Un bobo haze ciento, Acertar de tres la una, Le cierto por le dudoso, El Desden con desden, El suffrimiento premiado, Con quien vengo, El Rey Don Sebastian, Todo sucede al reves, Será lo que Dios qui-

re, Primero soy yo, Caer para levantar, El juramento ante Dios, Cumprirle a Dios la palabra, El segundo Scipion, El tercero de su affrenta, El Cavallo de Olmedo, La esclava de su galan, La hija del ayre, No ay contra um padre razon, La Niña de Gornes Arias, Diablos son las mugeres, Le que succede en Madrid, No ay mal que por bien no venga, Los hijos de la fortuna, D. Diego de noche, El Licenciado Vidriera, Del mal lo menos, El sabio en su retiro, La Corona marecida, Ventura te de Dios, hijo, La gala del nadar, Es saber guardar la ropa, Casa con dos puertas, De um castigo dos venganças, Los Vandos de Rabena, Pocos bastan si son buenos.» (1) Isto explica a tendencia que tinha Nicolau Luiz em imitar o theatro hespanhol; n'este immenso catalogo de Pinto Brandão, achamos quatro comedias representadas antes de 1733, e attribuidas quarenta annos depois a Nicolau Luiz.

A influencia do Theatro hespanhol, conhece-se tambem por este trecho de Frei João Pacheco, no IV tomo do *Divertimento erudito*: «Hespanha teve prodigiosos homens e mulheres; quaes foram entre muitos, Cisneros, Galbes, Morales, Saldaña; Salzedo, Rios, Villalva, Morillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Gutierres, Avendaño, Villegas, Mainel, Pinedo, Sanches, Melchior le Leon, Ramires, Granados, Christoval, Salvador, Olmedo, Cintor, Geronimo Lopes. De mulheres, Aña de Telasco, Mariana Paes, Mariana Ortis, Mariana Faca,

(1) De pag. 530 a 559.

Geronima de Salzedo, Juana de Villalva, Maria res, Michaela de Luxan, Aña Muñoz, Josepha V. Geronima de Burges, Apolonia Perez, Maria de Angeles, Maria de Morales. Emfim outros, e outras signes, e ainda hoje tem singulares (actores) que se prolixo nomear. Podem-se estes todos louvar pelo que representaram, e honestidade com que viveram

(1) Estes actores e actrizes aqui nomeados floresceram antes de 1739, porque o livro que os elogia, tem licças para a impressão datadã d'este anno. Da fórma Comedia hespanhola tambem fala o padre Frei J Pacheco: «Commumente em Hespanha se dividiram Comedias e Tragedias em seis partes: Musica, Prologo ou Lôa, Entremez, primeira, segunda e terceira Jornada, ainda que já pouco a pouco se vão tirando as Loas ou o introito, ficando só com a Musica, Entremez e as Jornadas, e em lugar de algum entremez, de Bailado. Dos comicos mais celebres diz tambem: «Entre os hespanhoes, Lope de Rueda, Belarte, Lope de Vega, Tragicos, Aguilar, Miguel Sanches, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luiz Velez, Gaspar de Avila, D. Pedro Calderon, D. Juan Peres Montalvan, e outros muitos, que não referimos, por não sermos mais prolixos

As Comedias de Nicolau Luiz abasteceram o Theatro portuguez desde 1760 até ao principio do século XIX; pouco cioso da sua gloria, nunca assignou o nome, nem reclamou a paternidade d'ellas. N'este ter

(1) Op. cit. t. iv, p. 156.

cegos negociavam com relações, autos e comedias de ha volante; elles se encarregaram de dar publicida-
as comedias de Nicolau Luiz, annunciando-as no
ercenario pergão, de que fala o Bocage. Em uma co-
edia intitulada *O Viajante*, moldada no mesmo gosto
os *Maridos Peraltas* e similhante no gosto typographi-
o em que está impressa, nas locuções populares e até
m alguns nomes de personagens á unica comedia as-
ignada por Nicolau Luiz, vem o seguinte annuncio:
Na mão de Romão José, homem cego, na esquina da
asa dos Padres de Sam Domingos, no Rocio, voltando
ura a Praça da Figueira, ou em sua casa na rua das
ltafonas, se acharão as Comedias seguintes, etc.» Tu-
o leva a crer que este seria um dos numerosos cegos
ue especularam com a industria das Comedias de Ni-
olau Luiz. O grande conhecimento que este escriptor
inha da scena, e a sua celebridade como ensaiador,
faziam com que as suas Comedias apezar de anda-
em anonymas, fossem bastante procuradas. É por isso
ue os vendedores de folhas volantes formavam catalo-
pos de todas as peças originaes, imitadas e traduzidas,
ue saíram da mão d'este fecundo dramaturgo. A Tra-
gedia *As Vinganças de Hermione, Rainha do Epiro*,
ublicada em 1791, traz uma *Noticia aos Curiosos*, a
ual consta de um catalogo de cincoenta e uma Co-
edias e Tragedias, aonde vem todas as que os
ctores do Theatro do Salitre attribuiam a Nicolau
uiz, incluindo tambem a dos *Maridos Peraltas*; co-
ecendo nós o modo como Nicolau Luiz imitava e tra-

duzia Guevara, Lope de Vega, Calderon, Goldoni, e como nos testemunham Cecilia Rosa, e Manoel de Figueiredo, e vendo que a *Noticia aos Curiosos*, exclue a maxima parte das comedias de cordel já publicadas por diferentes auctores até 1791, não temos duvida em apresentar-a como a lista completa das comedias em que trabalhou Nicolau Luiz. São as seguintes, que nuncamos:

- 1 *Aspasia na Syria* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1784).
- 2 *Dom João de Alvarado, ou o creado de si mesmo* (idem, 1782).
- 3 *O Capitão Belisario* (idem, 1781).
- 4 *A Esposa Persiana* (trad. de Goldoni, 1780).
- 5 *Zenobia em Armenia*.
- 6 *Narciso namorado de si mesmo*.
- 7 *A Peruviana*.
- 8 *O Amante militar*.
- 9 *A tragedia de D. Ignez de Castro* (Attribuida por Cecilia Rosa e por Manoel de Figueiredo; 1772).
- 10 *Inconstancias da Fortuna, ou lealdade de amor* (1792).
- 11 *Tributos da mocidade*.
- 12 *O Escravo em grilhões de ouro* (1782).
- 13 *Cordova Restaurada* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1782).
- 14 *O Conde Nestor, ou a Condessa Carlota* (1782).
- 15 *O Entrudo desabusado em Lisboa* (1783).

- 16 *José no Egypto* (1789).
- 17 *A Ilha desabitada* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1783).
- 18 *A Restauração de Granada* (1783).
- 19 *Heraclio reconhecido*.
- 20 *A Gloria Lusitana* (1783).
- 21 *A morte de Cesar, ou do mundo a maior crueldade* (1783).
- 22 *O Tarmolão na Persia*.
- 23 *Affectos de Amor e Odio* (1783).
- 24 *Dido desamparada* (1782).
- 25 *O Conde Alarcos* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1788).
- 26 *Alarico em Roma* (idem, 1783).
- 27 *A Doente fingida* (trad. de Goldoni, 17?).
- 28 *As lagrimas da Belleza*.
- 29 *Eurene perseguida e triumphante*.
- 30 *Estocles da Albania, ou Leoncia reconhecida*.
- 31 *Nos Amos tudo é enredo* (1784).
- 32 *O Bruto de Babylonia* (Traduzido de João de Mattos Fragoso).
- 33 *A Dama dos Encantos* (1783).
- 34 *Amor e obrigação* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1784).
- 35 *Laura reconhecida* (trad. de Metastasio, 1785).
- 36 *Vencer odios com finezas* (trad. de Metastasio, 1785).
- 37 *Selvas de Diana* (1785).
- 38 *Sesostriis no Egypto*.
- 39 *A Constancia tudo vence* (1784).

- 40 *Amôr, traição e ventura* (1785).
- 41 *Eneas em Getulia, segunda parte de Dido* (Esta pendencia do n.º 24, indica um unico aucto 1786).
- 42 *O primeiro Templo de Amôr, ou Cynthia em 1 salia* (1786).
- 43 *Semiramis reconhecida* (trad. de Metastasio, 1786).
- 44 *Emendar os erros do amôr, ou Cosdroas em Afr* (1787).
- 45 *Contra Amor não ha encantos* (1787).
- 46 *Odio, valor e affectos, ou Farnace em Herac* (1787).
- 47 *Emira em Susa, e Fugir á tyrannia para imita clemencia* (Attribuida pelos actores do Thea do Salitre; 1787).
- 48 *A Noiva de Luto* (Ha outra traducção in-8.º fe por José Antonio Cardoso, e publicada por ca dos erros de uma folha volante anonyma. É ginal de Congreve).
- 49 *Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na In* (1789).
- 50 *A valerosa Judith* (1791).
- 51 *Os Maridos Peraltas e as Mulheres sagazes* (V anonyma no catalogo, mas é a unica que app ceu com o nome de Nicolau Luiz da Silva; 1791).

Falta n'este catalogo a *Bella Selvagem*, tr zida de Goldoni, e attribuida pelos actores do Tl tro do Salitre a Nicolau Luiz e publicada em 17

no a comedia *O Viajante*, que temos por sua, e em 1792. As datas em que foram impressos as d'estas comedias confrontadas com as datas d'edias attribuidas pelos actores do Theatro do Nicolau Luiz, denunciam um mesmo periodo de tempo, e ao mesmo tempo uma certa intenção de imitação. Em 1760 era Nicolau Luiz ensaiador do Bairro Alto; passado o grande susto do terremoto, nascera uma immensa avidez pelos espectáculos, e Nicolau Luiz na qualidade de director e alimentar o repertorio, recorrendo a traducções, as exigencias do publico não lhe davam tempo de criar e ser original. A sua primeira tentativa de comedia de *D. Inez de Castro*, sómente publicada desde este periodo até ao apparecimento do *Belisario*, escreveu Nicolau Luiz e fez representar um grande numero de Comedias, como se vêe nesse com que certo personagem queria saber se o estudioso Manoel de Figueiredo formava dramaturgo; depois da *Esposa Peruviana*, e depois de picado pelo desprezo de Figueiredo, deixou o *Capitão Belisario* em 1781, e d'aí em diante ao anno de 1792, não deixou passar anno sem que tirasse ao barbante dos cegos duzias de copias de prego solto. As imitações que se viu forçado a fazer pela urgencia das plateas, e o receio da critica da Arcadia, que arvorára as *unidades* clamaram com que conservasse o rigoroso anonymo do periodo de actividade artistica de Nicolau

Luiz, que decorre de 1772 a 1792, corresponde ao periodo da actividade de Manoel de Figueiredo, de 1761 a 1772, e comprehende-se um como acinte de conhecer a rivalidade que havia entre ambos. O catalogo que resolve o problema litterario, até hoje inculvel, da determinação do numero de comedias annuaes que pertencem a Nicolau Luiz, é da « Casa de Joaquim de Pinna, Mercador de Livros, assistente das Casas dos Religiosos de Sam Domingos, com a frente para o Rocio, na escada n.º 3. » N'elle se diz que ha muitas outras comedias e toda a qualidade de enredos, circumstancia que leva a crêr que o livreiro formou ao acaso esta lista de comedias comprehendidas entre 1772 e 1792.

Para conhecermos o character das composições dramaticas de Nicolau Luiz, escusamos de procural-as suas imitações ou traducções; servindo-se do repertorio do theatro hespanhol e italiano com a mesma attenção com que Shakespeare se aproveitou das velhas medias manuscriptas do theatro inglez, seria util seguir o trabalho de assimilação do seu espirito, se não vez do elemento do baixo comico que elle introduz fôssemos achar essas grandes vozes da natureza revelam a profunda intuição do artista. Felizmente a unica comedia que assignou com o seu nome é o *Alfama*, e essa nos servirá de typo da sua feição dramatica. Os *Maridos Peraltas* são como uma continuação local das *Guerras do Alecrim e Mangerona*, de Antonio J. de Alentejo, que ainda em 1787 chamavam ao theatro grande

Dona Rosaura e Dona Beatriz são dois ty-
seriam Dona Nise e Dona Cloris depois de
s seus maridos, Florindo e Lelio, são um
mento dos amantes Dom Gilvaz e Dom Fuas
o *Judeu*. O velho Octavio, pae das duas es-
esponde a D. Lanserote, e a criada Colum-
ciosa Sevadilha. A comedia de Nicolau Luiz
ridiculo que estava já mais arraigado da
a sociedade franceza, da mania de figurar
s modas, de dizer galanterias, de trocar o
estico pela vaidade dos theatros, e de con-
asamento como menos sagrado e susceptivel
ir-se com as aventuras de chichisbéo. Nos
Peraltas, Florindo e Lelio representam o por-
no typo do fidalgo pobre, ostentando gran-
ua, e morrendo de fome em casa; a criada
suspira eternamente pelas suas soldadas.
nredo dos *Maridos Peraltas*: Octavio, velho
, tinha duas filhas, que contra sua vontade
am de dois galanteadores, a que na segun-
do seculo XVIII se chamava Paraltas. Sir-
s proprias palavras de Nicolau Luiz para
este typo: «Ha uns poucos de annos, quando
mocetão bem trajado, animado de galantes
ando pelas ruas em ar de minuete, com os
todas as janellas, tirando muitas vezes o
Senhoritas, puchando da algibeira os lenços
ia, cuspindo n'elles para não sujar as ruas
arros; e emfim um casquilho completo....

chamava-se-lhe bandalho; e bandalho era o seu verdadeiro nome; mas como esta palavra de bandalho é pouco grosseira, mudou-se para *Peralta*. . . » Perciam a esta classe Florindo e Lelio, que desposaram duas filhas do negociante; alguns tempos depois casamento, os dois *peraltas* começaram a exercer a profissão, gastando com actrizes, roubando as polmulheres, namorando a torto e a direito, e deixando em casa morrerem todos á fome. Octavio sabe da desgraça das suas filhas, e não quer visitá-las para se entristecer mais; a final resolve-se sempre a ir mais saudades, e enquanto as filhas lhe contam a felicidade em que vivem, a Criada Columbina, põe tudo em pontos limpos. O velho Octavio estava transido; n'isto entra em casa um dos maridos de suas filhas trauteando modinhas, altercam violentamente; repete-se a mesma scena com o segundo; o negociante decide arranjar Policia ordem para os impôr para a India e levar suas filhas outra vez para casa, Rosaura e Beatriz balham para dissuadirem o pae d'este castigo, mas elles dese resolverem a pedir-lhe perdão para seus maridos a maliciosa Columbina projecta uma experiencia: as duas pobres meninas rebuçam-se nas suas mantas e vão com a criada sair ao encontro dos maridos que estavam no Rocio esperando umas secias para irem com elles ao theatro. As duas meninas não são conhecidas de seus maridos, e ouvem da bocca d'elles confissões assombrosas, de que não são casados, etc.; para se

garem, expoliam-nos tambem do relógio, e da bolsa, e indo para o theatro escapam-se-lhes.

Quando os maridos vieram para casa, vinham desconsolados com o inesperado logro; um d'elles projecta extorquir de sua mulher um rico par de fivellas, a pretexto de as emprestar para um baptisado. N'isto Columbina veste-se outra vez de criada das secias, e entra fingindo que trazia ordem de suas amas, para saber porque os senhores fugiram d'ellas e não as acompanharam ao camarote; de repente faz que descobra que elles são casados. Rosaura e Beatriz prorompem em exclamações, e cedendo as fivellas querem que a criada as leve. Florindo e Lelio estão em talas porque vêem que é a mesma creada das secias que os lograram. Columbina sae, e desaparece ás pesquisas dos atribulados maridos. No dia seguinte quando as infelizes esposas estavam recolhidas a lamentarem-se, os maridos estavam da parte de fóra implorando perdão; ellas tornam-se a vestir novamente de damas elegantes, saem por outra porta e vêm perguntar pelos Peraltas, e descompol-os por serem casados, e quererem illudil-as; ambos protestam que suas mulheres morrerão em breve, e que não casarão com outras. Raivosas, Rosaura e Beatriz descobrem o rosto, dão-se a conhecer. N'isto entra tambem o velho Octavio com a Policia e com ordem de levar presos os dois errados maridos, para fazerem uma viagem por conta do estado até á India. É então n'este lance, que suas mulheres intercedem, elles prometttem emendar-se, cortam os topetes, rasgam

os collarinhos, e vão todos viver em companhia do sogro abjurando para sempre a monomania da peraltice.

Ordinariamente o Peralta era tambem estrangeirado; desprezava os velhos costumes portuguezes, pejava-se de falar a sua lingua vernacula e só gostava de conversar em francez ou italiano; dava-se ares de quem só achava prazer nas Operas, protestando nunca pôr pé nos Theatros do Bairro Alto ou do Salitre. Foi esta uma das causas porque a maior parte dos entremezes que se representaram durante o tempo em que floresceu Nicolau Luiz, atacaram de preferencia este typo do *Peralta*, que reunia em si os dois typos do Fidalgo pobre e o do Estrangeirado. Nos entremezes de cordel encontramos importantes dados para a historia das transformações da vida intima da sociedade portugueza. O typo do Peralta é um novo elemento que apparece, animando as comedias anonymas. Os partidarios das estamenhas nacionaes, usadas depois do terremoto, tornaram-no alvo de todos os seus motejos.

Na *Incisão anatomica ao corpo da Peraltice*, de 1771, expõe-se as suas relações gratuitas com o Theatro:

CLAUDIO :	Pósto eu que foste á Opera ?
MATHILDE :	Boa pergunta, isso he certo, pois elle perde já mais Opera alguma em a havendo.
JULIO :	Sou taul, essa é verdade.
MATHILDE :	Pois eu não lhe sei o genio, tudo peta, não ha tal, (á p.) que á Opera sem dinheiro não se vae, e estes Peraltas

- tristissimos gandaeiros
e outros *ejusdem furfuris*
pobretões já *ex professo*
não vêm junto um só tostão,
pois este nem um, nem meio.
- CLAUDIO : Foste em fim ao Bairro Alto?
JULIO : Nisso gastava o meu tempo!
Não vou lá para esses bairros,
meu amigo, em não havendo
dous dedos de italiano
não aturo.
- MATHILDE : . Ora isto é bello !
E no cabo entende-o tanto (*á p.*)
como eu entendo o grego.
- JULIO : Bairro Alto ! nem por sombras.
- CLAUDIO : Ora não sejas camello :
o nosso tablado hoje
não inveja os mais perfeitos
da Europa.
- JULIO : Tenho dito
si non habemo de quello
de parola italiana
non me piaxe, y con aquesto
um pouco de areliquino
oh Dio, charo dilecto !
- CLAUDIO : Pois homem, no Bairro Alto
Tambem hoje estão fazendo
no italiano idioma
os nossos nacionaes mesmos
alguns excellentes dramas,
que desempenham por certo
com primor.
- JULIO : Sempre é falar
n'uma lingua que é de emprestimo.
.....
- CLAUDIO : N'uma palavra, já vejo
que és Peralta, pois porfia
como os mais d'esses jumentos
pedantes sem instrucção,
a todas as luzes cegos,
aniquilam sempre os proprios,
louvam somente os alheyos.
Costume reprehensivel

da nossa nação, sabendo
que nem tudo é peregrino
quanto se diz estrangeiro.
Vem cá, homem, que tens lido ?
oh lá nisso não falemos :
li os *Contos de Trancoso*,
as *Diabruras de Roberto*,
as *Constancias de Florinda*,
De *Magalona* os extremos.
O *Entremez dos Peraltas*
e na *Hora de Recreio*,
a *Vida de Carlos Magno*,
e a morte de *Veltenobres*.
Brava lição meu Peralta,
e que lindos documentos,
que sentenças não darás,
preoccupado de exemplos
que a cada lauda acharias
por taes alfarrabios lendo etc.

Esta comedia foi publicada em 1771; a scena que transcrevemos é uma curiosa pagina da historia do nosso theatro, guerreado pelos partidarios das Operas italianas. Com a imitação dos costumes francezes a vida recolhida e monachal da sociedade portugueza transformou-se de repente; começaram os passeios e as partidas, os serões de familia foram substituidos pelo theatro. Contra esta invasão dos novos habitos ergueram-se bastantes protestos; os Entremezes do seculo XVIII estão cheios dos contrastes bruscos com que os usos francezes foram repentinamente vulgarizados. O Fidalgo pobre do seculo XVI e XVII tornou-se o Peralta, o Casquilho, o Franxinote; em um entremez intitulado *A Junta dos Cabelleireinhos*, achamos um retrato completo d'estas novas usanças:

LANDRINO: Estou bastante agoniado,
Não ha maior destempero?

LERIA: Que tem, meu amado Primo?

CHUCHADEIRA: Que tem meu amor perfeito?

ADO: (Quiz fiado o camarote
Por ter faltas de dinheiro,
O homem não lh'o fiou,
E eis aqui o que eu entendo.)

VARIA: Que lhe succedeu, menino,
Que foi isso, meu disvello?

LANDR: Nada, nada, bagatella :
Fui á Opera, e lá querendo
Allugar um camarote
Dou com um homem tão careiro
Que uma moeda me pediu
Por um da engra e pequeno,
A poder de muitos rogos
Foi por quatro mil e cento.

LERIA: Por isso não se consumma:
Viu que Opera estão fazendo?
Leu acaso algum cartaz?
Farão algum bom enredo?
Terão Entremez no fim?
Que é só de que faço apreço?
As cousas que fazem rir
São o meu divertimento.
Uma vez ao Bairro Alto
Fômos todos de passeio ;
Era *Dona Inez de Castro*,
E no fim do actô primeiro
Fômos á Ribeira Nova :
Que lindo divertimento.

CHUX: Comemos lá muita fruta
Trouxe tres melões inteiros ;
Eram ranchos e mais ranchos
De Peraltas nos passeios.

READO: E talvez que o Camarote
Inda se esteja devendo.

VARIA: É para a Rua dos Condes,
Que nos leva, meu disvello?

LANDR: Não senhora, é no Salitre
Que é Tragedia de espavento ;
E por fim ha boas danças

E para maior recreio
 Um Entremez, que se chama
A Junta dos Cabelleireiros.
 D. LERIA: Olhem o que vão buscar!
 Estes Poetas em verso
 Fazem tudo quanto querem:
Junta dos Cabelleireiros!.. (Rindo)
 MALANDR: É muito bonito drama
 Tem todo o merecimento;
 Ora ouçam uma *modinha*
 Que de lá estou aprendendo, etc.

Por uma simples revista no corpo immenso dos Entremezes de cordel, se faz uma ideia de quando e typo de Peralta occupou os nossos Theatros. Em 1773 representou-se *O Peralta mal criado*; em 1784 *As sofias dos Peraltas, descobertas e castigados*; em 1785 *A Desgraçada Peraltice*; 1786 *Os Peraltas castigados, e as Damas sem ventura*; em 1787 *Velho surdo poeta, e dos Peraltas pobres*; a *Receita de ser Peralta ou de Casquilharia por força*; *Figurão da Peraltice*; *A grande bulha e desordem que tiveram dois maridos com um Peralta*; *O Peralta vaidoso e enganado*; em 1789 imprimiram-se *O Peralta vaidoso e o velho presumido*; *As Consolações, desmaios e desgostos de um Peralta da moda, na infausta morte de seu cãozinho chamado Cupido*; *Desprezos de um filho Peralta a sua pae*; em 1790 *O modo de castigar os filhos, ou o Castigo da Peraltice*; em 1792 *A grande bulha e desordem que teve uma saloia com uma secia de Lisboa, por amor do Peralta seu filho*; *A defeza das madamas favor das suas modas, em que deixam convencida a F*

ice dos homens; afóra estes entremezes, representam-se muitos, que andam impressos sem data; cita-se alguns: *O casamento de uma velha com um Peralta*; *O Peralta mal criado*; *O triumpho da Peraltice*; *Flagello dos Peraltas*; *Castigo bem merecido á Peraltice vaidosa*; *O Velho surdo e Peralta*.

Em 1788, quando o negocio das folhas volantes, relativo dos cegos, caminhava para a sua decadencia, ainda se apregoavam como mais populares os Entremezes dos peraltas e as comedias de Nicolau Luiz. A *Farça Palestra que tiveram dois cegos*, abre com o seguinte pregão:

BRAZ: Ora o novo entremez do *Figurão da Peraltice* e a Comedia do *Capitão Belisario*.

· · · · ·
 Ah Redolfo, não ha aos papeis venda,
 Já ninguém quer comprar esta fazenda.
 Pelas ruas gritando anda um home,
 Roto, nu, e descalço, morto á fome,
 Sem achar quem lhe compre um papelinho, etc.

Tomada a comedia dos *Maridos Peraltas* como a unica norma indubitavel por onde se póde conhecer a *maneira* de Nicolau Luiz, sômos levados a acreditar que elle pertence tambem a comedia do *Viajante*, pela forma como está architectada, pelo ridiculo a que mette, pela homogeneidade de certos typos, repetição de nomes de personagens, e principalmente pelos gracejos. Na Comedia *O Viajante* ataca a mania d'aquelles que por andarem dois ou tres annos em paizes estran-

geiros, affectam estarem esquecidos da lingua patria; a scena passa-se em Setubal. Vive retirado em sua casa um rico capitalista, entregue aos cuidados carinhosos de sua filha; na visinhança da quinta móra um mancebo sensato que viajou bastante, mas que não foi tocado pela mania commum de desprezar a lingua portugueza; como consequencia natural, ama a filha do proprietario, mas não se atreve a declarar-se por saber que ella está promettida a um primo que é esperado de França. Eis que chega o primo vindo de Paris todo embuido de pedantismo, com uma infatuação revoltante; o tio conhece que dar-lhe a filha é compromettel-a, sacrificar-a a um tolo. Depois de muitos discursos, o primo foge com a criada, e realisa-se o casamento com aquelle que amava com sinceridade e juizo.

Outra comedia de Nicolau Luiz, que gosou bastante popularidade, foi o *Dom João de Alvarado, ou o criado de si mesmo*; é uma comedia de capa e espada imitada de *El amo criado*, com o imbroglio das comedias italianas. Dom João voltava de Hespanha, aonde servira na carreira militar, para casar com Dona Ignacia filha de Dom Fernando, a quem mandara adiante o retrato. Quando se dirigia para casa do futuro sogro o seu criado Sancho confessa-lhe que por engano entregara em vez do retrato do amo o seu proprio que em Hespanha tirara para dar a uma cosinheira. Dom João de Alvarado fica raivoso, e receia que D. Ignacia lhe haja tomado aversão. Ao chegar depois da meia

ite á porta de D. Fernando, vê descer de uma janella um vulto; suspeita que seja algum namorado de Ignez, combate com elle nas trevas, mas o pretendido foge e escapa-se-lhe. D. João aproveita-se do equivoco do retrato, e combina com o seu laçao Sancho para dar-lhe por D. João, e este faz o papel de criado, para assim descobrir se D. Ignez tem alguns outros amores. N'esta conjunctão, Dom João de Alvarado descobre que Dom Lope fôra o assassino de seu irmão em Evora, que elle saltára da janella de Dona Ignez, mas a final conhece tambem que a pretendida noiva despresava esse primo. Levado pelo ponto de honra, logo que se publica o crime de D. Lope, D. João de Alvarado dá-se a conhecer, fere o assassino, e casa com D. Ignez que já o amava em segredo.

Á maneira hespanhola, Nicolau Luiz, adoptou o verso de redondilha com assoantes. Como poderia elle resistir-se a esta influencia, quando reinava em Portugal esta ideia, expressa em uma comedia de Manoel Pacheco de Sam Payo Valadares, intitulada *Ternerse muertos por vivos*, que se publicou em 1717: «Està asentado en la vulgar opinion, por cosa irrefragable, que el comico fue uno de los estylos (digo lo moderno) que ha hiso mui de lo natural a los Castellanos, con su preferencia a las de mas naciones.» Por outro lado encontramos proclamada a influencia do theatro italiano depois do terremoto, em um libretto intitulado *Prologo a Artaxerxe*, de 1759, aonde se diz: «Metastasio está en la posse dos applausos de todos os expectadores das

suas obras, e admiradas em todas as nações e o s em todos os tempos.» No meio d'esta dupla cor que fez Nicolau Luiz? Imitou Lope de Vega, Vel Guevara, Calderon, Mattos Fragoso, como na *Capa de ouro*, e no *Bruto de Babylonia*, ao passo qe apropriava dâs Operas de Metastasio, e das come de Goldoni, como na *Semiramis reconhecida*, o *Bella Selvagem*. Este expediente, abraçado pelo pratico que tinha da scena, foi seguido pela maior te dos que cultivaram a litteratura dramatica no s lo XVIII, e deu nascimento a esse gigante corpo de medias de cordel. Nos entremezes encontra-se mais racter nacional; mas em todo este trabalho imm nota-se um vasio, uma falta de intenção, caracteres vida, e paixões convencionaes, por que não o di a philosophia. Apesar da riqueza incalculavel das medias de cordel, continuava perdida a tradição matica da Eschola de Gil Vicente; para a encont Nicolau Luiz dirigiu-se pelo gosto do publico, e foi comsigo na Capa e espada e no Imbroglia. Pela parte a Arcadia tambem se encarregou de procur fio conductor n'este labyrintho, servindo-se da erud classica, mas abraçou a nuvem pela deusa imitand tragedias francezas.

CAPITULO V

Os Proverbios e Entremezes

O gosto das representações particulares. — Origem da forma *dramatica* o *Proverbio*. — Carmontelle e Manoel José de Paim. — Critica do Theatro hespanhol por Silvestre Silverio da Silveira e Silva. — Analyse da sua tragedia dos Amores de Inez de Castro, *Só o amor faz impossiveis*. — Os Entremezes pintam melhor do que as comedias o estado da sociedade portugueza. — Os Entremezes de Leonardo José Pimenta. — O Theatro portuguez ataca os Jesuitas no entremez, *A Ambição dos Tartufos invadida*. — Influencia de D. Maria I sobre a decadencia do Theatro. — Informação do Intendente da Policia Manique.

Nos Entremezes populares encontram-se frequentes vezes costumes pittorescos que hoje pertencem á historia intima do Theatro portuguez; no Entremez do *Criatico ignorante*, a scena descreve-nos os cegos á porta de um poeta contratando as folhas volantes que hão de vender pelas ruas. Em outras peças combate-se a monomania das representações em theatros particulares; no entremez *Os Curiosos punidos*, a acção é inteiramente tirada d'este novo ridiculo; a Criada Bracia anda no serviço da casa, e ao mesmo tempo lendo em uma comedia: «Não se dá cousa melhor! por ler Comedias estaria toda a minha vida sem comer nem beber. — Olhe, senhora, na minha terra entrei em varias funcções, n'aquella linda Comedia de *Porfiar errando*, *Maior ventura de Amor*, e *Polinardo em Suecia*; não

havia annos ou funcção de casamento onde se não gendrasse uma Comedia. . . » Com este enthusiasmo criada seduz a menina da casa, Clementina, que também tem suas cócegas de entrar em uma comedia. Para acabar de convencer, diz Brazia: « Lembra-me uma vez entrou aqui Sovina, intimo amigo de seu pai e achando-me a lêr uma comedia das *Amorosas finas* se sentou ao pé de mim e me disse que no seu tempo não havia brilhado n'estas farofias » ; a menina Clementina balha para que o velho Gaudencio seu pae dê licença para a representação ; a final extorquiu-lh'a por meio de promessas. O velho depois de ter dado licença, lembra-lhe o risco em que está : « eu conheço um sujeito que cahiu fôfa de fazer uma Comedia em casa, foram quantos dalhos quizeram, chuparam-lhe a cêa, viram a brideira, e fizeram muito escarneo d'elle ; além d'isto não havia outra cousa senão pedradas á porta, muitos grãos fóra tolo, fóra tolo ! era um diluvio de assobios. » Como no da Casa, chama o criado Pasquim, para tomar parte no divertimento, o qual para abonar o seu commento declara : « Eu servi em uma casa onde me ajudavam com a condição de entrar todos os annos em Comedias e trez entremezes ; era marido, mulher e filhos, nos dias de annos dos donos da casa, Comedias e nos dos pequeninos, Entremezes : diziam todos que eu tinha muita habilidade, gastei muita moeda de vintens na varanda do Salitre para pescar alguma coisa, mas por bem empregados os dou, porque sei tirei meu fructo. »

O creado era muito dado á leitura dos Entremezes de José Daniel: «Lá vou para o meu quarto acabar de lêr o entremez da *Arte de tourear*; pois é peça de que eu gosto muito, principalmente quando chego ao ponto do Pae ensaiar o filho a fazer as cortezias a cavallo em uma bengalla...» A peça que começaram a ensaiar era o *Esganerello* ou o *Casamento por força*, mas não a levarem ao cabo, porque veio o Meirinho, e os levou a todos para a cadcia. Na pequena peça intitulada *Anatomia comica*, ridicularisa-se a mania de compôr comedias e entremezes, que reinou de 1760 até aos principios do nosso seculo. Este costume dos theatros particulares proveiu da falta de divertimentos publicos nos primeiros cinco annos que succederam ao terremoto. Tocámos esta circumstancia para explicar a origem da forma dramatica a que se chama Proverbio, pela primeira vez encetada por Gil Vicente na farça *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube*; do gosto das representações particulares em França se aproveitou Carmontelle para pôr em acção certos *proverbios*, tomando assim parte no divertimento as mães e os filhos. (1) A fórmula do Proverbio foi desenvolvida em Portugal por Manoel José de Paiva, mais conhecido pelo pseudonymo de Silvestre Silverio da Silveira e Silva; d'este escriptor existem os seguintes proverbios, a que elle chamava Parabolas: *Talhada está a razão*

(1) Viollet le Duc, *Precis de Dramatique*, p. 164.

para quem a ha de comer, de 1759; *A Fortuna n*
como se pinta, de 1764; *Não ha bem que sempre d*
nem mal que se não acabe, versa sobre os trabalhos
Job, da qual vimos uma cópia entre os Manuscrit
de Monsenhor Hasse; (1) *Quem boa cama fizer n*
se deitará, de 1786, e *Guardado é o que Deus guar*
Esta forma dramatica, como a define Viollet le D
consiste em pôr em acção um anexim ou rifão popu
tomado como assumpto para interpretação ou p
comprovação, servindo elle proprio de conclusão i
ral. O Proverbio destingue-se pela sua brevidade, r
tanto em França como em Portugal, o Proverbio c
fundiu-se com a comedia perfeita. Antes de entrari
no exame dos seus Proverbios, recolhamos os pou
dados que se sabem da vida de Manoel José de Pai
nasceu em Lisboa, a 9 de Dezembro de 1706, form
se em Coimbra na faculdade de direito, e foi Juiz
Fóra em Odemira e Aviz; sabe-se que ainda vivia
1759, como se vê pela carta que acompanha a sua
meira comedia. Usava sempre do pseudonymo *Sil*
tre Silverio da Silveira e Silva, mestre de lêr e esc
vêr, arimethica e grammatica no logar de Carnaxi
a sua primeira comedia é assignada com o pseudo
mo, mas nas licenças do Santo Officio, se lê: «Vi
as informações, pode-se imprimir a comedia que se
presenta, intitulada *Talhada está a razão para que*

(1) Ms. da Bibliotheca da Universidade, n.º 119.

ha de comer, e que quer dar ao prelo *Manoel José*, etc.» Além d'isto sabe-se do seu verdadeiro nome porque em varias obras figura como offertor, editor e panegyrista. A primeira comedia nasceu como todos os Proverbios, destinada para representações particulares, como se vê pela *Carta que se mandou com a encomenda d'esta obra*. Transcreveremos alguns trechos d'ella, pelos factos curiosos que apresenta, com relação ao theatro e gosto do publico, antes de 1759: «Meu Senhor, Remetto a V.m. o papel da Comedia que me encomendou, e fica-me o sentimento de que me tentasse como o objecto mais nobre da Poesia;... Ha muitos tempos, affirmam os Criticos, que a nação portugueza não tem oportunidade para este genero de composições, expondo que muitos forcejaram nos arremedos que a prudencia lhes detestou como ridicularias. Se assim é, que só ás outras nações concedeu a fortuna tão revelante habilidade, contentem-se os Portuguezes, que no theatro do mundo sempre souberam expôr acções grandes e verdadeiras, na falta de aptidão de as representarem de teriores e fabulosas. Alguma noticia tenho das Comedias Castelhanas, e n'ellas sempre estimei a relevancia dos engenhos que as compozeram, de forma que para serem agradaveis a todo o genero de pessoas, constam de diffusas ideias, de implicados lances de ardilosos enredos, de sabios conceitos, e de ditos engraçados. Se se lhes podera attribuir por defeito, ao que discorrem sómente nos progressos do amor profano, o publicarem materias não merecedoras de se celebrarem com tanta

publicidade, talvez conteriam seus Auctores na relação com que deram á luz o que a alguns circumstan tem prevertido e a nenhum edificado: porém este re ro não pertence ao juizo que lê nas composições o tem de scientificas, nem pouco infamar ao engen que com qualquer materia pode manifestar a sua d cripção. — O certo é que estas (Parabolas) pelo que si contêm, sempre obtiverem o agrado dos bons ent dimentos ainda que não brindassem aos sentidos co apparatus; quando muitas outras, a não trazerem a gu nição das vistas e *os adubos da musica*, tão frias de se expunham, que ninguem as tragara se senão sa reasse com o tempero.» Manoel José de Paiva, faz a um excellente juizo critico do theatro hespanhol; c demna aquelles que negam aos portuguezes o ge dramatico; ao passo que respeita nas comedias hes nholas o talento fecundo, censura a falta de profundi de, e protesta contra o uso dos scenarios espetaculo e das representações musicaes que tomaram o seu r ximo desenvolvimento no reinado de Dom José.

Para que se forme uma ideia da urdidura d'e parabola de Silvestre Silverio da Silveira e Silva, tractamos o argumento que elle offerece n'esta mes Carta: «Exponho as astucias de Lupino, um ladr que abona suas industrias por fundamento de suas licidades; mas quanto mais se espera venturoso, mo por erro de quem cuida matar a Roberto, pessoa ap cada á vida sincera, na qual acha a ventura do ca mento de Ismenia que não pertendia, antes para Ser

diligenciava; sendo que este emprehendendo vingar-se do que lhe parecia offença, errou o tiro; e imaginando ser tal equivocação prodigiosa, confessa publicamente o seu peccado, e recebe a Branca, a quem tinha promettido casamento, de que pela ambição se desviara.» O segundo proverbio de Paiva *A fortuna não é como se pinta* é bastante engenhoso; Arsenio recebe a noticia da morte de seu irmão Anselmo, que o encarrega da administração da sua immensa fortuna, e da protecção de uma filha e orfã D. Luiza.

Muito antes de se saber d'esta riqueza, Arnaldo, rapaz pobre e boa alma amava D. Luiza, que em casa de seu tio vivia acompanhada de sua prima D. Theodora. Arsenio ao receber a immensa riqueza que lhe confiava seu irmão, é aconselhado pelo rabola e letrado Bartolo, para ficar com tudo para si e sua filha Theodora. Depois de ter realisado estes planos, offereceu a mão de sua filha ao apaixonado Arnaldo, que recusou, preferindo a pobreza de Dona Luiza. O velho offerece a filha a um fidalgo pobre Dom Fuas, mas, na occasião em que estavam fazendo as escripturas, sabe-se que pegou fogo na casa do letrado Bartolo, e que este, nos ultimos paroxismos declarou o roubo feito pelo tio a Dona Luiza, indicando o modo de desfazer aquella injustiça. Arsenio é preso por dividas, D. Fuas rasga as escripturas do casamento com Theodora que fica na miseria, e Arnaldo casa com a defraudada pupilla.

Silverio Silvestre da Silveira e Silva foi imitado

por outros escriptores dramaticos, como vemos nas comedias de Matusio Matoso da Mata. Uma das suas *Parabolas* mais conhecida é a que se intitula *Só o amor faz impossiveis*, impressa em 1784; analysamol-a não por que precisemos accentuar mais a feição dramatica do auctor, mas porque pertence á immensa familia das tragedias de *Ignez de Castro*, o ponto de orientação por onde os nossos escriptores procuravam descobrir o veio nacional do theatro portuguez. N'esta peça tragica, os gracejos privativos da Comedia de cordel do seculo XVIII entram disparatadamente, mas como um documento historico das ideias dramaticas do tempo. Cada personagem tem por assim dizer um creado que serve para o parodiar ridiculamente, e para converter em graça os lances mais sublimes; o verso de redondilha com assoantes tambem impedia a expressão natural dos sentimentos; os anachronismos repetidos, tambem revelam a falta de comprehensão da epoca, e por isso a impossibilidade de advinhar a vida e de reconstruir o typo moral. Apesar d'estes defeitos, communs a todas as comedias do seculo XVIII, a comedia *Só o amor faz impossiveis* está bem architectada, e ainda hoje seria aproveitavel; Antonio José de Paiva conhecia a *Castro de Guevara*, traduzida por Nicolau Luiz, mas ainda assim pôde tratar a mesma acção com novidade. Entre os anachronismos, introduz, em vez dos velhos romances que canta a *Castro de Guevara*, os *Minuetes* do seculo XVIII, e refere-se aos compositores portuguezes dos Theatros de Queluz e Salvaterra,

Antonio da Silva, João de Sousa Carvalhó, como se vê nestes versos que diz o criado Pedroso:

Que eu nisto de cantar posso medir-me
C'o Sylva, c'o Fernardes, e c'o Sousa; (fl. 3)

Em outros logares apparece a Infanta de Castella a xcar cravo, e o criado Machucho a disparar tiros de spingarda. As comedias hespanholas não escrupulizam com isto, e Paiva obedeceu ao seu tempo. Vejamos como elle conduz a acção.

Depois de algumas graçolas de Pedroso, porteiro do paço e «ridiculamente vestido de côrte» que anda nchotando as moscas, apparece D. Branca, Infanta de Castella, falando com el-rei Dom Affonso, dando-lhe parte do rumor que corre de seu filho Dom Pedro não quer acceital-a em casamento. D. Affonso promete-lhe que o filho não desobedecerá ao seu mandado, e ao sair, dá ordem a Pedroso, que distraia a Infanta, chamando musicos. D. Branca manda que o porteiro cante, e d'este modo se ridicularisa as Cantatas que occupavam no seculo XVIII todos os theatros; o porteiro acompanha em seguida a Infanta de Castella que desceu para o jardim. N'isto faz-se uma Mutação, em que apparece D. Ignez, com a sua criada Brigida, arrancando e plantando flores, em que symbolisa os sentimentos que lhe suscita a vinda da Infanta D. Branca de Navarra a Portugal; ao arrancar as brancas açucenas e substituil-as pelas rosas purpureas, vem-lhe á

mente um presagio triste, ao qual dá largas em umas expansões lyricas em gosto *recocó*; a criada Brigida para a distrahir canta um *Minuete*, e em seguida uma *Aria*, que é interrompida pelo choro de seus dois filhos os infantes D. Affonso e D. Diniz, que se queixam de lhe terem matado a corça com que brincavam. O resto d'este acto é preenchido com uma mutação em que se vê a ponte de Coimbra, e em que dois criados se encontram, e revelam o estado da acção, descosendo a vida de seus amos. — O acto segundo começa em uma sala do paço; Dom Affonso IV, fala a Dom Pedro para casar com a Infanta de Castella; o uso dos versos em parelhados revelam certa influencia das tragedias francezas; Pedro não recusara ainda seguir a ordem que seu pae lhe intima, quando entra na sala Branca de Navarra. Immediatamente canta-se uma *modinha*, e a melodia acorda na alma de Pedro todo o amor de Ignez. D. Affonso continua a garantir o casamento de seu filho com a Infanta, e quando lhe vae exigir a ultima palavra, Pedro diz que se entrega á sentença que da D. Branca, e declara que é casado com D. Ignez de Castro:

Casado estou, senhora, como digo
Com Dona Ignez de Castro; amor antigo
Me fez estimar tanto esta belleza
Que a tenho graduado por Princeza.

D. Branca não se atreve a pronunciar a sentença, levanta-se furiosa e projecta vingar-se. Esta situação é

mitada da comedia de Guevara, que atraz fica exposta. Faz-se uma segunda mutação para vista de Gabinete; Ignez de Castro recebe uma carta de seu amante, mas de repente é interrompida por vozes de caçadores e pela janella entra um pombo ferido, que lhe vem cair aos pés. Ignez desce ao parque, vê a sua rival Dona Branca, e entrega-lhe o pombo ferido, mas apesar das suas lisonjas separam-se enraivecidas; Branca vinha acompanhada de Alvaro Gonçalves e Egas Moniz (Coeelho) que lhe asseguram a vingança. A terceira mutação representa vista de ponte e rio, para dar logar a outra scena superflua de criados; segue-se outra mutação de sala de paço, em que os dois ministros dão parte a el-rei, de que o infante Dom Pedro ficou preso em Santarém; ali combinam matar Dona Ignez de Castro, e partem para cumprir o crime da rasão de estado. No acto terceiro, Ignez de Castro apparece chorando porque sabe da prisão do Infante D. Pedro; n'isto acode o principe e consolal-a, dizendo que saíra da prisão sob palavra, e que tem de voltar em breve. Logo que parte, entram Dom Affonso e os dois ministros, decididos a matar Ignez; a desgraçada amante pressente tudo, e *«sáe com os dois filhos... chorando se prosta de joelhos diante do rei.»* D. Affonso fica inabalavel, e abandona a scena; Ignez é apunhalada, e empraza-o pela sua grande injustiça:

Para o tribunal divinal
Apello d'este decreto.

Ignéz morre, e quando Branca se regosijava esta noticia e os Ministros se compraziam na sua orem a noticia de que Affonso IV morrera, depois do prazamento. Alvaro Gonçalves e Egas fogem, Macho criado de Dom Pedro, cerca-os e agarra-os; a ultima scena é um longo monologo de El-rey Dom Pedro, decimas conceituosas, mas sem nenhum d'esses giros da natureza conhecidos por Shakespeare; a scena che-se de todos os personagens que logicamente ali derem apparecer: *«Saem as pessoas, se puderem actuar em duas alas, e ficam todos assistindo até ao fim do acto.»* *«Apparece um throno em que estará Dona Izabel com aspecto de defunta, sentada em uma cadeira com corôa na cabeça.»* *«Vão todos por serie beijar a mão da Rainha e com a mesma ordem tornam para os seus lugares.»* O corpo de D. Ignéz é encoberto com uma tina que se corre, e todos os personagens tiram a realidade da tragedia, inclusa no seu titulo:

E n'estes vereis senhores,
Que com forças superiores
Só o amor faz impossiveis.

Quando a Arcadia portugueza se impôz tambem a obra da restauração do nosso theatro, abalançou-se a tratar outra vez os amores de Ignéz de Castro, rezando-os ás trez unidades de Aristoteles; para Manoel de Figueiredo ou para Quita, a estrutura hespanhola encommo-dava-os; admiradores da tragedia franceza

ça composta por Lamotte sobre este mesmo assumto, animava-os a começar por aí a grande obra.

Ao passo que a Comedia tendia para tratar os assumptos mythologicos, ou os factos da historia oriental, e dramatisada pelos librettistas, o Entremez atacava de frente os abusos que se introduziam na sociedade portugueza; d'essa immensa quantidade de peças de coral podia-se tirar um quadro completo da nossa vida íntima do seculo XVIII. Um dos escriptores que sustentou o espirito dos Entremezes na sua hilaridade aggressiva, foi Leonardo José Pimenta e Antas; os seus Entremezes vem quasi sempre assignados com as iniciaes J. P. A. No Entremez *A ambição dos Tartufos indidida*, publicado em 1770, vem no fim o seguinte annuncio: «Vende-se em casa de Leonardo José Pimenta e Antas, mestre de escrever, morador na rua de Santo Antonio, nas cazas dos padres do dito Santo.» Segundo as investigações de Innocencio, foi por muitos annos professor de Calligraphia no Collegio dos Nobres, crendo-se que se teria jubilado entre 1789 para 1790; ainda era vivo em 1794, como se deprehende de uma passagem da *Arte de Escripta*, de Antonio Jacintho de Araujo. Os seus entremezes, eminentemente nacionaes, annunciam um espirito afeiçoado ao velho viver portuguez, que se revolta com a introducção de usos que estão em desharmonia com o nosso character; o velho professor de Calligraphia tambem tomou parte contra os Peraltas, contra as cabelleiras e bigodes, contra o chá, contra as fivellas e o calção e meia, contra a promiscui-

dade dos tratamentos do Dom e Senhoria, contra os seios, serenatas e minuets, contra as partidas, e quanto uma burguezia estúpida adopta do cesari que a corrompe e enerva. Um dos seus mais engrados Entremezes, e que hade ficar na historia do n theatro como uma pagina gloriosa é o que se intitula *A ambição dos Tartufos invadida*; em uma nota nuscrita ao poema dos *Burros*, José Agostinho de Macedo exaltava esta peça, dando-lhe por titulo *Ordens da Companhia*; os Jesuitas desde o seculo XV ao reinado de Dom José trabalharam sempre para extinguir o theatro portuguez; era bem que por seu lado o theatro cooperasse na obra da sua extincção, communicando ao vulgo o espirito solipsista da Companhia. Leonardo José Pimenta foi feliz na fórma que applicou para este combate de ideias e de instituições; tratou de dramatisar as aneddotas que corriam, contando-as com certa graça e novidade, e não deixando escapar os pontos em que a moralidade jesuitica se mostrava mais nua, em que o grifo satanico saía debaixo da roupa.

Na impossibilidade de transcrever todo o Entremez exporemos o argumento. Remigio, homem sem preceitos, tem uma sobrinha em sua companhia, chamada Eufrazia, e um criado chamado Rasquete; Remigio tem um odio mortal aos Padres da Companhia e quer dar-lhes um logro que os deixe desorientados; a sobrinha teme que lhe succeda algum mal, e objecta:

EUFRAZIA: Jesuitas, senhor, não são visões;
E pessimo cardume de homens vivos,
Soberbos ambiciosos, vingativos!

REMIGIO: Pois não tem resistencia a sua astucia?
EUFR: Tem tão grande poder como a fiducia.
 Mingaletes nas guerras e nas pazes,
 Raposos simulados e sagazes:
 Com capa de virtude, tem as prendas
 De usurpar honras, vidas e fazendas.

Apesar d'isto, quer o tio levar a sua por diante, e manda o criado Rasquete, que é um espertalhão, para ir á portaria do Convento de Sam Roque chamar um padre da Companhia para o vir confessar. O criado responde-lhe que a essas horas os Padres de Sam Roque não saem fóra, e abona-se com a seguinte anedota passada com o Camões do Rocio, Caetano da Silva Souto Mayor, e que vem contada tambem no *Ensaio biographico critico* de Costa e Silva:

Padre da Companhia a estas horas
 Só sáe se é chamado por Senhoras,
 E d'aquellas bem ricas, que lhe rendem ;
 Mas confissão de pobre não entendem.
 O Desembargador Thomé Pinheiro
 Uma vez trancou dois no Limoeiro,
 Que de noite encontrou quando rondava,
 Por mais que um e outro Padre lhe clamava
 Que vinham de ajudar a bem morrer
 Uma Fidalga ; e isto por saber
 O Desembargador já de antemão
 Que elles eram tão cheios de ambição,
 Faltos de caridade e amor de Deos,
 Que uma noite não quiz nenhum dos seus
 Sahir a confessar perto uma pobre
 Só por não ser senhora, rica e nobre,
 Desculpando-se então estes astutos
 Com a prohibição dos Estatutos.

O amo replica ainda ao criado, mas este confirma o espirito da Companhia com esta outra anecdotas: Entrava o desembargador Thomé Pinheiro da Veiga no paço, quando ouviu dois Jesuitas estarem argumentando calorosamente com um alto personagem; versava a questão se a lua tinha ou não terra no seu centro. Pediram a opinião ao insigne reinícola; Thomé Pinheiro respondeu com a mais rigorosa logica:

Ouçam, Padres, se querem que os instrua:
 Não tem terra o concavo da lua;
 Por quanto se a tivera, lá teria
 Uma quinta tambem a Companhia.
Atqui, que tal quinta não encerra,
Ergo, o centro da lua não tem terra.

Remigio diz ao criado que vá chamar o Roupeta, logo que disser que é para confessar um Mineiro rico, elle virá com pressa e alegria. A sobrinha insiste novamente com os seus receios; passado pouco tempo entra Rasquete acompanhado com um Padre de Sam Roque e um Leigo de lanterna na mão. A confissão do fingido Mineiro, e as palavras unctuosas do Jesuita são de uma graça á maneira de Molière:

PADRE: Como passa
 Da sua enfermidade, amado irmão?
 REMIG: Começo agora a ter consolação;
 Porque vêl-o me deu grande alegria,
 PADRE: É benção de que gosa a Companhia.

 Vossa mercê, que vida tem seguido?
 REMIG: Fui Mineiro, meu padre.
 PADRE: É bom partido.
 Bastante cabedal terá juntado.

- IG: Pelas Minas passei muito má vida.
 RE: No mundo ninguém passa sem ter lida.
 IG: Com que, meu Padre, quero confessar-me
 Com Vossa Reverencia, e informar-me
 Se poderei fazer meu testamento
 A bem da Companhia, como intento.
 RE: É de Deos evidente inspiração
 Essa exemplar e santa vocação.
 Póde deixar-nos tudo o que tiver
 Porque quem tem que dar póde se quer ;
 E a Casa de Sam Roque é muito pobre.
 QUETE: Vejam lá a ambição com que se cobre :
 Com capa de pobreza sem buracos,
 Que é dos Padres a capa de velhacos.
 RE: Mas que estado é o seu ? ainda é solteiro ?
 AG: Fui casado no Rio de Janeiro,
 Agora estou viuvo ; porém tenho
 Um filho, que ficou senhor de engenho ;
 Não me escreve ha dois annos, e ando absorto...
 RE: Demos por tudo graças ao Senhor,
 Por que se é morto, mais tem que dispôr.
 IG: Mas se é vivo, não posso desherdal-o.
 RE: Tambem não é preciso mencional-o ;
 Faça o seu testamento a nosso bem,
 Que o filho, se fôr vivo, sempre tem
 Livre acção de pedir a sua herança.
 IG: A vossas Reverencias tudo entrego.
 RE: Para salvar-se basta esse despego.
 R: Oh tiosinho, lembre-se de mim.
 RE: A senhora é parenta ?
 IG: Senhor, sim.
 Orfã de pae e mãe ; e cuido n'ella
 Por sobrinha, por pobre e por donzella.
 I: E tambem pelo ter sempre servido.
 RE: Deixe estar que hade ser tudo attendido :
 Se o Senhor lhe não der o seu estado,
 A Companhia fica esse cuidado.

Assim prosegue a confissão e a feitura do testamento, em que o Jesuita mostra as maximas absorven-
 a Monita Secreta. No meio do testamento o Jesui-

ta conhece o logro, é posto fóra esbaforido, e os vinhos chamados para testemunhas ameaçam-o com j cadass:

Abalem; que não tem cá que arranhar :
 Vejam que estes successos muitas vezes
 Tem o fim dos antigos entremezes.

A peça termina com um duetto cantado por Eu sia e Rasquete:

EUFR: Que linda tramoia !
 RASQ: Que forte esparrella !
 AMBROS: O Roupeta n'ella
 Caíu por seu mal !
 Quem logra Tartufos
 Faz maior façanha
 Do que na campanha
 O bom general.

Gloria a Leonardo José Pimenta, por ter desagvado os pobres Autos condemnados pelos *Index purgatorios*; por ter atacado de frente os invasores Pateos do seculo xvii, por ter correspondido a todas as soporíferas Tragicomedias em latim com o simples e verdadeiro entremez da *Ambição dos Tartufos*.

Pertence tambem ao obscuro professor de calligraphia, o entremez *As desordens dos Peraltas*, que deu no pregão dos Cegos, pelo preço de um vinte no outro seu entremez *Chocalho dos annos de D. Ima*, quando os convidados estão na sala, passa um go apregoando na rua:

Ora o novo Entremez intitulado
Desordens do Peralta mal criado...

NTIM: Oh, chama aquelle cego que ali vem,
 Quero tambem gastar o meu vintem.

: Que papeis traz aí contra os Peraltas?
 Este é bom, que lhe dá bem pelas faltas.
 Ora venha o vintem se quer comprar.

NT: Quero primeiro lêr se me agradar...
 Essa ideia não deixa de ser fina;
 Mas o cego não cáe na tollina.

O entremez *Chocalho dos annos de D. Lesma*, trata
 um rapaz que introduz em casa do pae os costumes
 eschola moderna; projecta um festejo de annos,
 a sua irmã, aluga fado, convida parceiros, dá chá,
 músicos, e quando estava no maior entusiasmo
 partida, chega o pae, homem que segue os velhos
 umes, e põe a todos fóra, deita abaixo o topete dos
 os, e faz-lhes uma substanciosa pratica moral. Pela
hição dos Tartufos se vê que Leonardo José Pi-
 ta abraçava as reformas de Marquez de Pombal;
 assim se explica o seu exagerado monarchismo, ex-
 so n'estes versos do entremez do *Chocalho*:

Pois filho, eu te perdo-o por agora:
 Porém debes saber que as funcções de annos
 Só devem dedicar-se aos soberanos;
 Pois dos Reinos o bem n'elles se encerra
 E para os cultos são Deoses na terra.

No entremez da *Assemblêa do Isque* combate-se a
 mia das reuniões em familia com o fim de jogarem;

namorarem e dançarem, que se introduzira na mítica e soturna sociedade portugueza. É este talvez um dos ridiculos que os Entremezes de cordel fizeram em relêvo; o arcade Garção tratou este assumpto na primorosa comedia *A Assemblêa ouvida*; no prologo da *Historia do Theatro*, traduzido francez por Araujo, para servir de introdução ao theatro de Manoel de Figueiredo, tambem se cita outra comedia, intitulada *Assemblêa*, que Dom Pedro III queria muito de vêr representar: «A *Assemblêa*, que se apresentada na presença de Vossa Magestade, em um principio de vicios tão introduzido n'esta côrte que nenhum dos espectadores o tomasse por si.» A classificação de Leonardo José Pimenta é prosaica; donou o octosyllabo nacional pelo verso heroico sem vantagem, adoptando a rima franceza:

Faço meu verso branco, e verso preto :
Quasi sempre por mal endinheirado
Sou prompto em discorrer de pé quebrado.

É frequente encontrarmos a cultura do theatro portuguez sustentada por professores de grammatica torica e calligraphia, como Nicolau Luiz, José Pío, Leonardo José Pimenta, Manoel Rodrigues e outros muitos. Esta tradição litteraria deriva-se de Gil Vicente; não é sem pasmo que o vemos c. em 1535 na *Grammatica* de Fernão de Oliveira, auctoridade de philologo: «mas antre nos eu não alghũa vogal aspirada senão he nestas interjeições

e *aha* e nestoutras de riso *ha ha he*: ainda ã não me parece este bõ. riso portuguez postoõ o assi escreva Gil Vicente nos seus autos: etc.» (1)

A esta mesma escola de Entremezes pertence Luiz Alvares de Azevedo, auctor das *Loucuras da moda*; e o engraçado José Daniel Rodrigues da Costa, auctor da *Desgraça de Basofia*, da *Arte de tourear*, do *Ridiculo mathematico*, do *Caes Sodré*, da *Anatomia curiosa*, da *Casa da Opera dos Bonecos*, da *Menina discreta*, e da *Esparrella da moda*; José Daniel forneceu entremezes para o Salitre e para o barbante dos cegos. Muitos d'estes entremezes eram forjados entre as risadas de bonachira e as anedoctas dos poetas que se ajuntavam com Bocage no *Agulheiro dos Sabios*, como elles chamavam a um retiro especial no botequim do Nicola. José Daniel abraçou as ideias republicanas e seguiu depois o partido absolutista de Dom Miguel; faltava-lhe a noção da dignidade humana, e por isso o theatro nada lucrou com o seu trabalho.

No meio do seu fanatismo, a rainha Dona Maria I, mandou que se fechassem todos os theatros; a vida do actor tornara a cair na infamia; no Theatro de Manoel de Figueiredo encontramos queixas amargas sobre este estado deploravel. No celebre entremez da *Castanheira*, o Taberneiro abona-se dizendo que em tempo serviu nos theatros:

(1) *Grammatica de linguagem portugueza*, por Fernão de Oliveira, cap. xiv, p. 32. Reprodução da edição de 1536, por Visconde de Azevedo e Tito de Noronha.

Bem que seja taverneiro
 Sou um homem illuminado,
 Porque tive alguns annos
 Fui criado de *João Gomes*
 N'esta prosa dos *cartazes*,
 Muitas vezes o ajudei
 Por ser dos mais capazes;
 No tempo da *Zamparine*
 Servi o breve dois mezes,
 E mais de seis o *Calxine*
 Pilhei musica sem conto. etc.

O Taberneiro referia-se ao tempo de João Gomes Varella, quando dirigia o Theatro de Bairro Alto em 1765, e a Nicodemo Calcina, que em 1772 cantava no Theatro da Rua dos Condes no *Anello incantato* de Ferdinando Bertoni. Quando o Theatro portuguez tinha uma tradição e começava a aproveitar-se dos typos nacionaes, é que uma ordem de uma rainha demente veio impossibilitar o seu desenvolvimento.

Dona Maria I prohibira a entrada de mulheres em scena; d'este modo tornou-se impossivel o tornar a apparecer uma Cecilia Rosa, ou uma Luiza Todi do Aguiar; o reinado d'esta mulher demente foi uma reacção constante contra todas as reformas de Pombal. Só assim se explica tambem a grande perseguição que soffreu o theatro. Os Entremezes populares protestaram sempre.

Em uma informação do Intendente Manique á Rainha D. Maria I, ácerca de um requerimento de Paulino José da Silva, empresario do Theatro da Rua dos Condes, achamos estes curiosos factos: «Senhora: Par-

lino José da Silva, empresario, e Henrique da Silva Quintana, dono do Theatro da Rua dos Condes, pretendem que V. M. lhes conceda faculdade para poderem expôr ao publico algumas peças comicas e tragicas representadas por homens só, allegando para este fim os quantiosos gastos que tem feito com o referido Theatro, do qual estão pagando a decima a V. M. e allegando egualmente que os gloriosos descendentes de V. M. o Snr. Dom João v, e o Snr. Dom José I, frequentavam e assistiam muitas vezes áquellas representações, approvando com sua presença aquelle acto, que em nada se oppõe ao bons costumes. — Passei a examinar o conteúdo da dita exposição, e achei verdade que o empresario supplicante, na intelligencia de que bastava a licença do Senado da Camara, gastou n'aquelle theatro um conto e duzentos mil reis, pouco mais ou menos, cuja somma perde, se não alcança a permissão que sollicita; e o mesmo o supplicante dono que é um negociante de mui limitados cabedaes. — Emquanto á representação, é certo que os Santos Padres dos primeiros seculos da Egreja prohibem aos catholicos a assistencia aos theatros, excommungando e anathematizando aquelles que esquecidos das admoestações, se representavam nos espectaculos; porém este rigor, então mui fundado, já não tem hoje logar. Os Gregos d'aquelle tempo, eram summamente obscenos. Não eram mais que umas satyras mordazes representadas com licenciosas e libidinosas, que em lo-
gar de excitarem o amor da virtude, faziam pelo con-

trario o vicio mais appetitoso. Clamavam os Santos Padres, e com justa razão, porque taes espectáculos não só eram contrarios aos dogmas da fé catholica, não até ás leis da razão e da natureza. Foram-se edificando estas reprehensões, e foram diminuindo mesmo tempo as queixas dos Santos Padres, e vêmos que emmudecidas de todo as declamações se faziam, desde que se vê a modestia e a decência com que se adorna o theatro pelo que toca ao scenario e vestuario, desde que os dramas não tem outro fim mais do que escarnecer o vicio, inculcando nos animos com suavidade e alegria o amor da virtude, desde que se vêem n'ellas pintadas com as côres mais ridiculas a ambição, a avareza, a priguica, a gula, e todas as maldades, é louvada e engrandecida a misericordia e humanidade e o amor do proximo, e tudo o que pôe um varão perfeito: desde que finalmente se he conhecido que o theatro é a escola da moral reprehendendo o vicio. — Os politicos mais celebres da Europa chegam a considerar até precisa e necessaria nas cidades essa diversão, para entreter agradavelmente aquelles individuos, que carecendo d'ella, empregariam o tempo de sua ociosidade em commetter grandes crimes ao prejuizo da tranquillidade publica, e com desprezo da santa e respeitavel religião catholica. Sirvam de exemplo a côrte de Madrid que tem actualmente dois theatros, a de Pariz que tem trez, a de Veneza, sete, a de Parma, dois, e até o emporio do mundo, a cidade de toda a egreja, a respeitavel Roma, tem cinco

o Summo Sacerdote ao conceder a permissão theatros não o faz como Principe e cabeça da nação como potentado secular, é certo que nãoitaria se se encontrasse com a authoridade dos Padres ou destruísse assim os bons costumes. proprias religiões aonde os homens estão todos ao serviço de Deus poderoso omnipotente, e não para divertimento em tempo que chamam a si, que representem algumas peças eruditas, visando os espectadores, lhes ensinem a bõa moral. Por todos estes motivos nos parecem os supplicantes dignos da graça que pretendem, principalmente as representações executadas por homens, pelo que póde haver receio de que aconteçam aquelles excessos que são inevitaveis quando se reúnem muitas pessoas de ambos os sexos. E para evitar qualquer abuso se queira introduzir, será preciso que sob o pretexto que se alegue, não se consinta nenhuma pessoa dentro das portas do theatro da representação, camarins de scenario e vestuarios, e os palcos não hajam cortinas nem se consintam as meretrizes que vão servir de escôlho á virtude e as peças comicas e as demais da representação primeiro vistas e examinadas no tribunal da censura, para serem julgadas no que toca á repressão dos bons costumes. Com estas precauções que se cutar com toda a exactidão por serem os theatros sua economia um dos objectos da Policia, merecem os supplicantes dignos da graça que preten-

dem. V. M. não obstante, mandará o que fôr servida. — Lisboa, 15 de Dezembro de 1780. — Diogo Ignacio de Pina Manique.» (1)

O chefe da Policia, imitador do systema preventivo do despotismo francez, tinha tambem certa predilecção pelo theatro; foi elle o que mais contribuiu para facilitar a realisação do theatro de Sam Carlos. É triste vêr os argumentos de que se serve para alcançar um pouco de tolerancia de um governo fanatico. De todos, o argumento que mais punge, é vêl-o recorrer ás peças de cordel que moralisavam o publico e que satyrisavam os costumes novos e estrangeirados. Depois de se libertar das garras dos Jesuitas, o theatro caía nas perplexidades timoratas de um governo despotico, que procurava abafar todas as manifestações da consciencia.

(1) Documento publicado pela primeira vez no livro *La Literatura portuguesa en el siglo XIX*, de Romero Ortiz, p. 181, not. 3.

LIVRO VI

RESTAURAÇÃO DO THEATRO PELA ARCADIA

A grande voga das tragedias francezas em Portugal no seculo XVIII, explica-se pelo absoluto despotismo do nosso governo, e pela ausencia completa das ideias da Revolução. Em primeiro logar não se ligava importancia moral á grande classe chamada o povo; não tinha vida politica. Como se lhe havia de admittir sentimento e paixão, que são o elemento do drama moderno? A tragedia raciniana estava em completo accordo com os nossos costumes; os personagens eram reis, e os nobres, ou aulicos, confidentes que entretinham o dialogo, e faziam quasi sempre de ouvintes. D'aqui veio uma falta de animação e uma monotonia incuravel. A este proposito, diz perfeitamente Charles Remusat: «A Tragedia acabou por se assimilar aos governos acanhados, em que o povo é excluido. N'estes,

as paixões dos nobres, só encontram complacentes e servidores; nunca uma palavra involuntaria, nunca um movimento descuidado os chama á verdade; só encontram sentimentos de convenção; não ouvem senão respostas officiaes, e para elles a sociedade está representada por meio de confidentes. Tal é o defeito da Tragedia franceza; em nada diminue o genio dos poetas. As fórmulas contrafeitas e a etiqueta que opprimem o theatro francez, não foram livremente escolhidas por elles; se se tem de accusar alguém, virem-se contra Richelieu em vez de Corneille, contra Luiz XIV em vez de Racine. A tragedia franceza é contemporanea do estabelecimento de todas as solemnidades do poder absoluto. Como não supportaria ella o jugo? Como seria ella só verdadeiramente publica, se nada o era então n'esse tempo? Poderia o povo figurar sobre a scena, quando tão raramente se lembravam da sua existencia? Os poetas não tinham mais que imaginar, senão acções em que os grandes podessem tomar parte nos estrondosos successos. Deve-se-lhe increpar este erro, quando os proprios historiadores o não evitaram? Uma unica cousa foi omittida nos trez quartos da historia de França, a nação. A nossa Tragedia foi como a nossa historia, e a nossa historia, como o nosso governo, como a nossa sociedade. Com certeza, a Revolução veio muito a tempo; sem ella, acabava-se por esquecer que houvesse em França outra sociedade a não ser a gente fina.» (1) Estas palavras explicam a pre-

(1) *Passé et Present*, p. 213, t. 1.

dilecção do theatro portuguez no seculo XVIII pelas tragedias traduzidas do francez. Um escriptor comico, Antonio José, fôra queimado vivo sem se saber porque. Era um exemplo perigoso; a escolha de uma traducção era menos arriscada entre os abysmos da censura religiosa e das desconfianças policiaes. Não foram sómente as tragedias do seculo de Luiz XIV que se traduziram e imitaram; inaugurou-se tambem a Bastilha no fôrte da Junqueira, introduziu-se a Policia contra as ideias da Revolução. O pouco original que se escreveu para o theatro era sem liberdade, pela pauta raciniana; desconhecia-se absolutamente Shakespeare, e mais ainda a consciencia da dignidade humana. A Arcadia trabalhou para a renascença do theatro, mas, corporação hybrida, não vendo a perfeição fóra dos modelos latinos, fortaleceu a pressão moral do absolutismo politico com o absolutismo de Aristoteles e Quintiliano. Demais o genio catholico d'este povo levou-o sempre a considerar o theatro como escandaloso e pro-

CAPITULO I

A Litteratura dramatica na Arcadia Lusitana

O absolutismo anachronico de Pombal, e o dogmatismo autoritario da Arcadia de Lisboa. — Identidade entre a litteratura e a politica do seculo XVIII. — Os Discursos de Garção Arcadia sobre as doutrinas dramaticas. — Preferencia da imitação dos tragicos francezes. — A originalidade do theatral inglez foi causa da sua condemnação entre nós. — Doutrina da *Gazeta Litteraria* do Porto em 1761. — Tentativas da Arcadia para a restauração do theatro: Manoel de Figueiredo — Collaboração de Domingos dos Reis Quita e de Piedeguez na tragedia de *Megara*. — Estado dos actores no meado do seculo XVIII. — Causas de desaparecimento da Arcadia.

À medida que o Marquez de Pombal executava a sua politica de Portugal, encontramos na litteratura do seculo XVIII um movimento analogo, em que transparece o mesmo espirito. Pombal procurava reduzir a realty ao typo dos imperadores byzantinos; a litteratura procurava circumscrever a sua espontaneidade aos canons dos rhetoricos da decadencia. O marquez de Pombal era uma grande vontade obrando sob a impressão de preconceitos seculares; tendo vivido alguns annos em Inglaterra, aí começou a comprehender a fórma do *gouvernement*, produzida pela alliança do genio saesio e normando; a constituição ingleza revelou-lhe a existencia da liberdade politica, e a leitura dos Encyclopedistas e dos primeiros escriptos economicos apparelha souberam incutir que a administração do estado

na sciencia. O modo como elle realisou estas novas
deixas em evidencia uma grande vontade dirigida
por uma mediana intelligencia. Pensando garantir a
verdade civil, proclama a lei da Boa Razão, sacudin-
do nossos tribunaes a influencia dos codigos roma-
nos, e ao mesmo tempo abafa a revolução popular do
povo que se alevantara contra a Companhia dos vinhos;
fazendo copiar a independencia politica da Inglaterra
fundamentando a auctoridade no conhecimento ra-
cional das necessidades sociaes e no equilibrio das di-
versas classes do estado, reduz a aristocracia portugue-
za a uma hierarchia nulla e sem preponderancia, des-
fazendo a influencia theocratica que nos dominára até
seu tempo. Reconcentrado assim o poder nas mãos
da monarchia, facil lhe era servir-se d'esse nome como
de um thesoouro. Foi o que aconteceu. Para que a ideia da
monarchia não caísse no vacuo, para que não ficasse uma
tracção sem prestigio, Pombal transformou D. José
em um imperador byzantino; tornou-o cesarista, mos-
trou-o a todas as classes vivo e apaixonado pelos diver-
sos theatros musicaes, pelas festas publicas, pelas estatuas
e obras de arte. A prova de que tudo era phantastico,
foi o que succedeu depois da sua morte; as suas re-
formas não eram organicas, ficaram pela força da iner-
cia, mas não produziram mais do que um resultado
efficaz. Houve algum dinheiro no erario, a nação
sem preponderancia politica, mas o povo não experi-
mentou a minima alteração no seu modo de vida, no
seu character. A aristocracia portugueza, imitando as

modas da côrte de Luiz XIV, acceitou a nova côrrente do parasitismo aulico, sem reagir.

A este movimento na ordem politica, corre egual corrente na transformação litteraria; processou-se o dogmatismo na arte, declamou-se contra a lousa dos Seiscentistas, e á maneira das Companhias de Pombal, erigiu-se uma associação para curar do envolvimento da eloquencia e da poesia portugueza: he esta missão á Arcadia portugueza, fundada em 1764, e revestida de auctoridade official, que gravemente recebiu inspirações de Pombal. A Arcadia tomou a mira no exemplo da Academia franceza; em 1778, com a apparecimento do theatro chinês de Diderot, Mercier e Sedaine tentaram fazer uma reforma na arte dramatica, mas os novos principios foram abafados por ordem da Academia com a influencia das tragedias de Racine e de Voltaire. A Arcadia portugueza serviu-se dos mesmos meios; as comedias delles, creação revolucionaria formada pelo mixto de tudo o que havia de melhor no theatro hespanhol, italiano e francez, foram condemnadas como indignas do theatro, estabeleceram-se com regras de todas as Poeticas desde Aristoteles até Dacier, foram banidas com o curso das tragedias francezas. Uma das principaes emprehensas da Arcadia era conseguir a restauração do theatro portuguez. Veremos os principios que abraçou, e os homens que a realisaram, e facilmente se corroborará o que conseguiu. Cabem aqui estas importantes obras de Herculano: «A Arcadia e a influencia q

o teve nas letras foi uma nova reacção litteraria, atismo em que se restauraram as doutrinas ro-osto que reflexas já de Italia e de França, foi is intollerante e absoluto que na epoca do Re-to. O Seiscentismo acabou ás mãos dos Arca-restabelecião o predomínio da arte antiga e n o pensar e o estylo dos poetas do tempo João III e de Dom Sebastião, ao passo que o de Pombal procurava restaurar a esquecida la Monarchia com a austeridade dos seus prin-ministrativos e com a acção vigorosa do seu le ferro. — A Monarchia do Marquez de Pom-nachronica em politica: a restauração da arte ra anachronica em litteratura. Ambas deviam umente passar, e passar rapidas. Assim acon-fórmula politica nunca fôra tão absolutamente ca; a fórmula litteraria nunca fôra tão mesqui-romana. Nunca o motu-proprio fôra tão ca-ação de todas as leis: nunca os nomes e exem-Aristoteles e de Quintiliano, de Horacio e de substituíram tão completamente o raciocinio . Mas o Marquez de Pombal começava por om a aristocracia e com a theocracia, e a Ar-a o Seiscentismo.» (1)

neira reunião da Arcadia portugueza foi a 19 de 1757; estavam ainda em ruinas todos os rrasados dois annos antes pelo terremoto; os

arcades quizeram começar pela restauração do theatro, e Manoel de Figueiredo, conhecido pelo nome poetico de Lycidas Cynthio, leu a sua primeira tragedia *Edypte* na sala da sessões chamada monte Menalo; um dos censores das obras apresentadas, chamado Sincero Jerabicense ou José Xavier de Valladares e Sousa, escreveu a censura official, e d'aí por diante continuaram os trabalhos contrafeitos e sem alcance, como se conhece pelos prologos de Figueiredo. Na primeira sessão mensal, celebrada logo a 26 de Agosto de 1757, Pedro Antonio Correia Garção, proposto para socio por Diniz, leu uma *Dissertação sobre o character da Tragedia, propondo ser inalteravel regra d'ella não se dever ensanguentar o Theatro, e no desempenho de cujo drama devem reinar o terror e a compaixão*. Não contente com seguir Aristoteles, Garção submete-se aos escoliastes que tornaram intolerante a doutrina do stagyrita; cita Demetrio Phalerco, e Neoptolomeu de Paros, e a epistola *Aos Pisões*. Dacier e Le Bossu suppreme o criterio da verdade natural. Para fundamentar a regra de que se não deve ensanguentar o theatro, antes de a comprovar com exemplos da antiguidade, Garção invoca primeiro os tragicos francezes: « Os Francezes a receberam, a adoptaram, e a defendem com a pratica e com a doutrina. Nós temos a gloria de que a nossa *Castro* seja um exemplo de que não ignoramos e de que a seguimos.» E mais adiante: « O maior tragico de França, Monsicur Corneille, no exame do seu *Horacio*, diz: Se he uma regra não ensanguentar o thea-

rtamente do tempo de Aristoteles...» Pro-
tes principios estheticos, circumscriptos ao
os academicos francezes, seguia-se como
a inevitavel a condemnação do riquissimo e
atro inglez. N'esta mesma sessão disse o
ão: «Os Inglezes, nação em quem mais se
genios dos Republicanos antigos, e que no
io fazem uma grande figura, os Inglezes,
os que menos respeitaram esta lei, infrin-
eradas vezes, de que é triste testemunha o
e de que talvez os fez gostar aquelle odio.
crificam á sua pretendida liberdade uma
a.» Garção quer que a tragedia se funde
não podendo fazer-se comprehender, exem-
a a Paixão do Christo. Na terceira sessão
Arcadia, celebrada a 30 de Setembro de
arção a segunda parte d'este seu trabalho.
mo character da Tragedia, e utilidades re-
sua perfeita composição. N'este escripto
theatro anterior ao terremoto, o unico que
ntava certa feição nacional: «tinha o mau
do o peor systema: Dragões, magicos, na-
os, batalhas, naufragios, carceres, patibul-
s e espectros, eram os milagres do Thea-
pouco que uma côrte polida fazia as suas
milhantes espectaculos. E Metastasio, não
ins d'estes defeitos, teria se quizesse, uma
apitolio.» Garção defende o Theatro con-
) catholico que em Portugal exigia que os

prégadores o supprissem. Na *Dissertação sobre a tação da antiguidade*, recitada por Garção, subido do Diniz, no dia 7 de Novembro de 1757, aí foi a reacção classica: «Os Gregos e os Latinos, que e noite não devemos largar das mãos estes solos originaes, são a unica fonte de que manam boas *boas Tragedias*, e boas *Epopeas*. — Entre nós, que acabaram os bons dias da Poesia portugueza, cos foram os que penetraram semelhante mysterio que são miseraveis testemunhas as Obras dos *Satiristas*. Guardava o céu para a Arcadia a honra e a idade de erguer esta bandeira. . . » Na Oração repellido pelo mesmo arcade, na sessão de 30 de Junho de 1757, fala contra a mania de disputar sobre a Tragedia, condemna o theatro do seculo xvii, imitado de Imitação, em que se confundia o comico e o tragico: «esta exquisita doutrina se resolveram poetas duros cos a misturar o Sôcco com o Cothurno: foi o bello Tragicomedia. . . »

Em outra Oração o poeta Corydon sustenta que não póde escrever uma bôa comedia sem lêr Plautus e Terencio; lembram-lhe todos os modellos, menos a realidade da vida: «Se, por exemplo, me encarregarem compor uma Comedia sem ler Aristophanes, Plautus e Terencio, sem examinar no que consiste o verdadeiro ridiculo, poria no Theatro Jesson desembarcando Colcos com os valorosos Argonautas, namorado de Medea, roubar o Velocino; e depois de atravessar mares nunca de antes navegados; depois de ter qu

todos os encantos, de vencer Dragões, e conseguir tão precioso triumpho, entregar a um simples Lauro um Thesouro tão inextimavel, só para que o Buzindes se dize um ridiculo equivoco; (1) não cuida que o Protagonista fosse um zeloso ou um avarento e isto guardaria para uma Tragedia; seria um Rei Capitão; os amores ainda que fossem attribuidos a Helena ou a um Catão, seriam o sal attico das minhas risas; arderia Troya; appareceriam exercitos, ainda os cavallos deitassem por terra os bastidores; e se se introduzir no Theatro o apparatus de uma Trincheira, que lançasse bombas e disparasse Artilheria, ganharia uma nova fama, a que não aspirou Sophocles nem Euripedes. Eis aqui a ruina que eu temia, do temia que acabasse a Arcadia.» Em outras passagens dos seus versos, Garção proclamava o estudo de Autos de Gil Vicente, das comedias de Sá de Miranda e de Ferreira; foi talvez por sua influencia que João de Manoel de Figueiredo reduziu a comedia andando *Cioso* ás condições da scena moderna. A tentavel reacção classica da Arcadia era em parte coadjuvada pela fidalguia de Lisboa que emprehendera a reorganização do Theatro do Bairro Alto. Garção apoiava a imitação classica, mas ninguem como elle, comprehendeu na Arcadia a arte antiga. A cantata de *Medea*, que intercalou na sua formosa comedia *A Assem-*

1) Refere-se aos *Encantos de Medea*, de Antonio José. *supra* p. 77.

blea ou Partida, é a prova; é o melhor trecho p que a Arcadia produziu. Não se admira ali a perda da fôrma, tanto como a comprehensão do genio revelada no pathetico, religioso, sombrio, incommittivo á paixão, mas inspirando terror; é um quadro que as partes, cada situação, cada gradação não existe fóra da unidade completa que as domina. A grega era assim. A Cantata de *Dido* apresenta tudo perfeito sobre a acção, uma certa serenidade narra-a; o sentimento religioso pagão não é ali convencional como os Olympos fabricados pela Arcadia torna-se a luz do quadro. Por aqui se vê que a grega era para Garção mais do que um recurso p *machina do maravilhoso*. Esta cantata na comedia *Assemblea*, vinha banir os *minuetes* e *arias* itali que por seu turno baniram as *modinhas* brazil. Garção não pôde desenvolver tão bellas faculdades. O despotismo de Pombal, começou a molestar-se com a Arcadia, e o poeta foi uma das suas cruentas victimas morrendo sem crime no Limoeiro. (1) Perseguido bem pela mais atraz pobreza, ainda assim pode escrever duas tragedias, *Sophonisba*, e *Regulo*, que infelizmente ficaram ineditas, e talvez que agora estejam perdidas.

Ao passo que a Arcadia se determinava servir de modelo pelo Theatro francez, encontramos na *Gazeta L*

(1) Mais desenvolvido em a nossa *Historia da Arcadia* dita.

ria do Porto, redigida sob o despotismo proteccionista de D. Francisco de Almada, a propagação das esmas doutrinas, e ao mesmo tempo a condemnação o Theatro inglez.

O Padre Lima na *Gazeta Litteraria*, publicada em 1761, falando de uma obra ingleza sobre o theatro, termina: «Não podemos deixar de observar, que concordamos inteiramente com este Author na preferencia que dá ao Theatro francez, no que pertence aos costumes, e julgamos que a censura, que faz ao Theatro inglez, é justa e bem fundada. — Esta preferencia é concedida por todos aquelles inglezes de bom gosto, que descorrem, que o patriotismo não se estende a querer arrogar á nação ingleza a gloria que todos os criticos e homens de juizo tem concedido á França; mas esta preferencia não se deve limitar unicamente aos costumes. Qual será o insensivel que não sintá, e ao mesmo tempo não admire o sublime de Corneille, o terno e pathetico de Racine, o terrivel de Crebillon, etc. que não só inspiram o terror e a piedade, que são os fins da Tragedia, mas ao mesmo tempo aquella elevação e nobreza de sentimentos de que os espectadores se acham apoderados, representando-se qualquer Tragedia d'estes grandes Poetas? Qualquer Comedia, ou ainda qualquer farça ou outra qualquer representação jocoseria dos modernos comicos, conservam entre o sal das galanterias uma decencia e ainda civilidade, que póde servir de eschola á sociedade franceza e á de toda a Europa.» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. 1, n.º 2, p. 33. (1761.)

O unico escriptor da Arcadia que entrou com coragem na obra da restauração do Theatro port foi o arcade Manoel de Figueiredo; os prologos das as suas comedias trazem excellentes reflexões sobre a arte dramatica. Para elle nem só o theatro vez merece sympathia; quer typos, caracteres tumes originaes, conduzindo tudo isto para de trar uma these fundamental. Manoel de Figueiredo sejava mal, e foi essa circumstancia pequenin annullou em parte o seu assombroso trabalho. Com thoridade competente fala Garrett no prologo de *Catão*, acerca d'este dramaturgo: «Um homem se lento, mas de grande tino, juizo e erudição... o h do Manoel de Figueiredo, de cujo volumoso th poucos sabem até que existe: lêl-o, isso é para e plares paciencias. Pois ganha muito quem o fizer ha ali ouro de Ennio com que fazer muitos Virgi O esquecimento que pezava sobre o immenso tra d'este homem, ainda em 1839, mostra que pouca c nhuma influencia exerceu na empreza da restau do Theatro.

Muitos outros poetas da Arcadia tentaram a C dia, como Diniz com o *Falso Heroismo*, ou a Traç como Domingos dos Reis Quita, Miguel Tiberio I gache, e Francisco José Freire, já com traducçõ composições originaes; este ultimo, como se vi um estudo do sr. Rivara, traduziu quatorze t dias, dos melhores authores gregos, latinos, italia francezes, que se guardam ineditas na Bibliothe

ra. A parte mais curiosa do seu trabalho é a que a sobre as questões da arte dramatica.

Domingos dos Reis Quita e seu amigo Miguel Tio Piedegache, trabalharam juntos na reforma do teatro encetada pela Arcadia. Na advertencia da tragedia *Megara*, se lê esta noticia dada por Piedegache: «No anno de 1761, compozemos a tragedia de *Megara*, senhor Domingos dos Reis Quita e eu; e no anno seguinte começamos a imprimil-a. Declarando-se a guerra, e marchando eu para a campanha com o meu regimento, suspendeu-se a impressão, que em 1764 tornou renovar-se. Novo incidente, ficámos desgostosos: etc.» Neste livro vem uma *Dissertação sobre a Tragedia*, scripta por Piedegache, que começa: «Apparece emm pela primeira vez na lingua portugueza uma Tragedia ajustada com as regras que praticaram os mesmos da scena, os Eschylos, os Euripedes, e os Sophocles, e seguindo religiosamente os seus vestigios que os prescreveu Aristoteles.» Esta gloria cabe legitimamente a Manoel de Figueiredo que primeiró leu na Arcadia o *Edipo*.

Na traducção da *Athalie* de Racine, publicada em 1769 por Francisco José Freire, mais conhecido pelo nome arcadico de Candido Luzitano, tambem vem uma *Dissertação sobre a presente Tragedia* «para instrucção d'aquelles, que não sabem as leis de Theatro. . . .» Diz Candido Luzitano: «Publicamos esta *Dissertação*, cujos fundamentos nos ministram as indispensaveis leis da Poesia Tragica; e como d'ella entre

nós não é vulgar a instrucção, parece-nos que fa
beneficio a alguns com este discurso, *extrahido*
versos authores francezes. Candido Luzitano n
nhece outros modelos senão os tragicos de Luiz
«Estes dois affectos do terror e da compaixão sã
proprios do auditorio, causados pela Pessoa fa
Tragedia. A isto é que os Francezes chamam e
temente *unidade de interesse*, isto é, que quanto
zer ou no dispor ou no começar ou no prosequ
terminar da acção, se faça de maneira, que se
ressem os animos dos ouvintes por um só, e nã
muitos actores. De outro modo *augmentando*
objectos de compaixão e de terror, virão a distr
esses affectos, e a impedirem-se uns a outros, de
que pela multiplicidade virão a perder a força. —
duas unidades de acção e de interesse são essencia
intrinsecas á Tragedia; porem as *unidades de*
e de *logar* são umas certas medidas extrinsecas
necessarias, porque uma acção ordinariamente
em um *logar* e em um *tempo*. Comtudo n'estas
rias não se ha de tomar o *tempo* como medida d
acto momentaneo, nem o *logar* como immutavel
das as suas partes. . . . O desejo da novidade quer
tudo, que haja alguma alteração na *unidade de l*
a arte está em saber conciliar a variedade do
com a unidade d'elle.» Em outro sitio accusa C
do Luzitano a sua prisão á poetica franceza:
combinações dos caracteres e paixões resulta ac
grande contenda de affectos nos ouvintes, a q

ancezes chamam Situação; porque fica o animo como uado n'aquelle ponto de vista, que mais o perturba. No meio d'este servilismo á auctoridade, Candido Luzitano adopta para a tragedia o verso solto encasyllabo «porque são muitos os exemplos em que se fundei, e o nosso insigne Ferreira na sua *Castro* é para mim de maior excepção.» Manoel de Figueiredo bona-se com o voto de Candido Luzitano. Pela sua parte Piedegache regeitava a auctoridade da *Castro* de Ferreira: «porque não nos accomodamos a admittir na serie das verdadeiras Tragedias formadas sobre os modellos originaes dos referidos tragicos, a *D. Ignez de Castro*, de Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; etc.» A influencia que os restauradores queriam exercer com a radiação do theatro nacional conhece-se por este protesto de Piedegache, pela nova elaboração que Manoel de Figueiredo deu á comedia do *Cioso* de Antonio Ferreira, e por uma nova edição da *Castro*, falsamente attribuida a 1590, quando os caracteres e feição typographica são de 1764 a 1770.

Contra todas estas causas que embaraçavam o comprehender o modo de levantar o theatro nacional, accresce a eterna luta que se deu na Arcadia por causa dos *Archaismos* e *Neologismos*; Candido Luzitano tambem se defende d'estes, dando «razão de algumas vozes que usamos, as quaes talvez que escandalizem os melindrosos ouvidos d'aquelles a quem costume chamar *Puritãos da lingua*.» Na restauração do Theatro moderno,

a Allemanha foi buscar a nova seiva de vida á In terra e á Hespanha, a Arcadia despresou esta fonte. Piedegache: «Outros espectaculos, por igualmente baros, pavorosos e hediondos, se fazem inadmissi no Theatro. Taes são os objectos que muito de ord rio nos ministra a Tragedia ingleza, já enchend Theatro de cadaveres, já fazendo comparecer na na patibulos, aspas, rodas, e os outros instrume da mais cruel e horrenda carnificina.»

Os trabalhos theoricos da Arcadia não basta para restaurarem o theatro; convictos na infallibil de da sua erudição, os arcades attribuiram a falta de der insuflar vida a esse cadaver, á insufficiencia Actores. Eis o que dez annos antes de Pombal, 1771, levantar aos actores o estigma de *infamia*, es veu o erudito Picdegache: «As Companhias dos Co dantes são pouco numerosas, e assim os mesmos a res na precisão de representar promiscuamente a Co dia ou a Tragedia, ao mesmo tempo que passa q por axioma ser impossivel dar-se um representante faça distinctamente o papel de Tragico e de Comico. nossos representantes, *como acabamos de dizer*, pelo pequeno numero, tão depressa passam do cothurno p o sócco, e contrahirão por este modo um gosto mixto representação, que os impossibilita para poderem sa se bem de um e outro ministerio. Demais, não conh mos no nosso Theatro senão dois Actores mais suppo veis, um para representar de Soberano, outro de Pae do o resto da companhia é insoffrivel. Um, que cl

mente, tem uma voz asperrima, e articulada
em um mesmo tom, sem conhecer diversas modu-
e por exemplo devem fazer transição de uma
interneccida para outra furiosa, de uma de de-
ra outra de temor. Falta-lhe a decencia, fal-
gestos, em uma palavra, quasi inteiramente
conhecimento do Theatro. Bater com os pés é
da sua colera, correr como um louco é o indício
esperação. Os seus braços não parecem pertenc-
e corpo, tão pouca correlação se acha entre o
ento, com os discursos que acaba de proferir a
.. Outro Actor aggrava o desar da sua peque-
a com uma voz rouca e desengraçada, com
affectado, com umas impaciencias fóra de tem-
m ar commum, com pouca ou nenhuma intel-
o que está representando, com uma pronuncia
e defeituosa. Rasga os seus vestidos para
apaixonado, e é tão excessivo na sua decla-
e degenera em extravagancia. Se estes são
leraveis, bem se vê que os mais não merecem
enção delles.» (1) Este quadro triste foi es-
ois de 1761 a 1768; d'aqui em diante os acto-
uezes foram degenerando até se'appresenta-
hos em scena. A culpa estava nas leis, e no
catholico que procurava extinguir o thea-
enos estes pobres actores serviram para des-
npotencia da Arcadia, e deixal-a na illusão

de poder com discursos e obras pautadas restaurar mais nacional de todas as fórmulas da arte.

Com a morte de Dom José, acabou a administração energica de Pombal; suspendeu-se a corrente galvanica que mobilisava o cadaver. A Arcadia teve a mesma sorte; o snr. Herculano define perfeitamente a sua extincção: «A Arcadia derrubara a poesia Seiscentista; comprira a sua missão. Depois dogmatizou e morreu. Foi de inanição. Esta sociedade tão activa, tão belligerante, tão ruidosa nos seus começos, expirou, nem sequer o mundo litterario deu tino d'isso. Era que a Arcadia nunca propriamente vivera, porque nunca appresentara uma ideia progressiva.» (1) A Arcadia Lusitana durou desenove annos; consummiu o tempo em polemicas estereis; ao celebrar o seu primeiro anniversario, escreveu Manoel de Figueiredo esta nota a uma Satyra, que bem revela a sua existencia rhachitica: «No dia da abertura da Academia, no segundo anno, estando os Arcades em má intelligencia, por lhes não darem toda a attenção quando liam os seus papeis.» (2) E em outra nota accrescenta: «Todos assentaram que a Academia duraria quatro dias quando muito.» A maior parte dos seus membros foram perseguidos por Pombal, como Garção, Claudio Manoel da Costa, Thomaz Antonio Gonzaga; outros morreram, e em 1776, já a Arcadia não existia. A restauração do theatro ficou insolúvel.

(1) *Mem. do Conservat.* p. 29.

(2) *Obras posthumas*, P. I, p. 83.

CAPITULO II

Manoel de Figueiredo (Lycidas Cynthio)

ter d'este restaurador erudito do Theatro portuguez. — do como o considerava Garrett. — Vida intima de Manoel Figueiredo. — Demora-se sete annos em Hespanha. — convidado para a Arcadia pelo seu amigo Garção. — Duas eras litterarias da sua vida: De 1756 a 1764, e de 1768 a 7. — Tragedias e Comedias que escreveu no primeiro periodo da sua actividade dramatica. — Seu conhecimento das eras italianas. — Estado do Theatro portuguez depois do remoto. — Exemplo sublime da amizade de seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo, que salvou todas as suas obras. A segunda epoca litteraria. — Influencia exercida sobre o theatro de Figueiredo, pelo Bispo Cenaculo, por Pedro José da Silva, por Candido Luzitano, José Basilio da Gama e Caetano Martinelli. — Catalogo das suas tragedias e comedias com notas da composição ou representação. — Heroicidade de seu irmão Francisco. — Analyse da Tragedia *Inez*, e da Comedia *Poeta em Annos de Prosa*. — Conclusão.

e todos os poetas que escreveram para o theatro portuguez, Manoel de Figueiredo foi o que teve verdadeiramente a consciencia da sua missão; uma unica preocupação occupou a vida — o problema da criação do theatro nacional. Poz ao serviço d'esta empreza gigante uma bella intelligencia, uma moralidade impecavel, um conhecimento das obras primas de todas as litteraturas, o espirito de observação desenvolvido pelas viagens, mas teve a infelicidade de escrever na epoca de reacção classica, sob o mais despotismo, em um tempo em que o povo portuguez vivia sem vida politica, e o theatro estava unicamente

occupado por apparatusos espectaculos de scenographia por actores despresiveis, e por comedias obscenas faziam rir. Manoel de Figueiredo teve a coragem assistir á queda de todas as suas comedias, affrontando com as insolencias do mau gosto, foi vencido pela differença da multidão e das Academias, e por isso pensou em imprimir a sua obra gigante como appellação para o tribunal da posteridade. Esta tenaz que absorveu a sua larga vida, tirou-lhe a pontaneidade da composição e a graça, não o deixou explorar todos os recursos que descobria com immensa fecundidade. A sua honradez proverbial tornava a linguagem pittoresca e ingenua. Antes de analysarmos a vida intima d'este vulto respeitavel da litteratura dramatica, é indispensavel transcrever o juizo que d'elle formava Garrett: «Vivia aqui uma coisa de cinquenta para sessenta annos, n'esta boa cidade de Portugal, um figurão exquisitissimo que tinha questionavelmente o instincto de descobrir assumptos dramaticos nacionaes, ainda ás vezes, a arte de desenhar bem o seu quadro de lhe grupar não sem respeito as figuras; mas ao pôl-as em acção, ao coloril-as e fazel-as falar... boas noites! era semsaboria irreparavel. Deixou uma collecção immensa de Peças de Theatro que ninguem conhece, ou quasi ninguem conhece, que nenhuma soffreria talvez, representação; mas é a que não poderia ser arranjada e apropriada á scena.—Que mina tão rica e fertil para qualquer dramático talento! Que bellas e portuguezas

cousas se não podem extrair dos treze volumes — são treze volumes e grandes! — do Theatro de *Ennio-Manoel de Figueiredo*! Algumas d'essas peças, com bem pouco trabalho, com um dialogo mais vivo, um estylo mais animado, fariam comedias excellentes. — Estão-me a lembrar estas: *O Casamento da cadêa*, ou talvez se chame outra cousa, mas o assumpto é este; comedia cujos caracteres são habilmente esboçados, funda-se n'aquella nossa antiga lei que fazia casar da prião os que se suppunham poderem reparar certos lannos de reputação femenina. — *Fidalgo de sua casa*, atyra mui graciosa de um tão commum ridiculo nosso. *As duas educações*, bello quadro de costumes: são dois rapazes, ambos estrangeiramente educados, um francez, outro inglez, nenhum portuguez. É eminentemente comico, frisante. . . *O Cioso*, comedia já remocada da antiga comedia de Ferreira, e que em si tem os germens da mais rica e original composição. *O Avaro dissipador*, cujo só titulo mostra o engenho e invenção de quem tal assumpto concebeu: assumpto ainda não tratado por nenhum de tantos escriptores dramaticos e nação alguma, e que é todavia um vulgar ridiculo, dos os dias encontrado no mundo. São muitas mais, não fica n'estas, as composições do fertilissimo escriptor, que, passadas pelo crivo de melhor gosto, e animadas sobretudo no estylo, fariam um rasoavel repertorio para accudir á mingua dos nossos Theatros. Uma das mais semsabores porêm, a que vulgarmente se haverá talvez pela mais semsabor, mas que a mim mais

me diverte pela ingenuidade familiar e sympathetic seu tom magoado e melancholicamente chôcho, é a tem por titulo *Poeta em annos de prosa...* O Figueiredo, Figueiredo, que grande homem não fost pois imaginaste este titulo que só elle em si é um lume!» (1)

Este juizo do restaurador da moderna littera dramatica, ainda que superficial, é o bastante para dar vontade de querer saber algumas particularidades da vida de Manoel de Figueiredo. As noticias espalhadas nos prologos das suas obras, e o que escreveu o apaixonado irmão Francisco Coelho de Figueiredo prestam dados seguros e de alto interesse.

Nasceu este poeta dramatico em Lisboa a 1.º de Julho de 1725; (2) estudou na Congregação do S. Antonio, aprendeu calligraphia com Manoel de And. Figueiredo, e dedicou-se ao desenho, como elle conta em um dos seus sonetos, sob a direcção do p. André Gonsalves; segundo se póde crêr, frequentou a Universidade de Coimbra, como se vê da seguinte brica que acompanha o primeiro soneto que escreveu: «*Estando o author em Coimbra, em 1745.*»

Aos oito annos de idade revelou-se a paixão de Manoel de Figueiredo pelo theatro: em 1733 entrou na Companhia hespanhola de Antonio Rodrigues repre-

(1) *Viagens na minha terra*, cap. ix.

(2) *Obras posthumas*, part. II, p. 305.

tava no Pateo das Arcas; como se sabe pela *Comedia das Comedias* de Thomaz Pinto Brandão, ali se representou a peça de Guevara *Reynar despues de morir*. A este proposito diz Figueiredo: «Taes foram os berreiros em que entrei quando de uma forçura do Theatro da Rua das Arcas me pareceu que via morta na scena de D. Ignez de Castro uma gentil rapariga que a figurava, que meu pobre pae foi obrigado a pôr-me na rua aos bofetões; e era de vêr como se enfadou em casa com minha mãe pois ella... o obrigou a conduzir ali o pequeno, que elle não era d'esses, levada das perseguições que eu lhe havia feito.» (1) Passados annos, quando Manoel de Figueiredo viu representar em Hespanha esta Comedia, não a pode levar ao cabo, e muito menos quando no Bairro Alto a representava a celebre Cecilia Rosa, traduzida por Nicolau Luiz, como elle o declara no Discurso VI.

No *Discurso VIII*, descreve Figueiredo as suas primeiras tentativas litterarias: «Antes de eu cumprir os quinze, appareci com dois ou quatro versos latinos a que chamava epigramma, e não sei com quantos portuguezes, nem como lhes chamava, em uma Academia ou ajuntamento em que eu era, creio, que o mais velho; falou-se nas minhas poesias como nas mais; chamou-me meu Padrinho, pediu-m'os sorrindo-se, leu-os, e restituiu-m'os dizendo, que aquella era uma prenda estimavel nos homens, porém que os lisongeava dema-

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 147.

siado, e consequentemente lhes fazia desagradáveis applicações uteis: que estimaria que eu me deixasse fazer versos, e que cuidasse n'aquelles estudos que poderiam dar de comer. O meu genio não era tão tico que me fizesse violencia o preceito de um superior, que a menor razão que eu tinha para veneral-o, e meu Padrinho, e não ter outro que me protegesse me fizesse gente se lhe desagradasse: esfriei e de sorte que se passaram dezesete ou dezoito annos que comporia cem versos.» (1)

Desde 1740 até 1757, como se deprehende trecho autobiographico, Manoel de Figueiredo não nou mais a cultivar a poesia. Terminados os estudos em 1745, fez uma viagem a Hespanha, voltou em 1750 e depois definitivamente em «quando o cansado trabalho dos primeiros estudos deixavam tempo para fortificar o meu espirito a leitura dos poucos Authores que podem ensinar de Portugal, e vivi sete annos entre Castelhanos a semelhança de idioma não só me fez perder a acção da minha lingua; porém mil vezes me fez entrar em dúvida de serem ou não portuguezes os termos, etc. Durante a sua ausencia da patria, Manoel de Figueiredo andava em commissão do governo desde 1748 chegando de Madrid, em Janeiro de 1750 com

(1) *Obras posthumas*, part. II, p. 209.

(2) *Obras*, t. XIII p. XIV.

(3) *Obras posth.* Part. II. p. 346.

ado dos Limites, (1) exercendo depois de 1753, em que regressou de Hespanha (2) o lugar de Official da Secretaria de Estado dos negocios estrangeiros e da guerra, até 17 de Novembro de 1797, em que ficou aposentado, pedindo por este tempo que lhe não pagassem honorificos e uteis (emolumentos e gratificações) zendo que os seus ordenados bastavam « para entre- r os poucos dias que lhe restariam de vida.» (3)

Desde 1753 até á fundação da Arcadia de Lisboa, assistiu Manoel de Figueiredo ao exclusivo desenvolvim- ento da Opera italiana, que absorveu quasi comple- mente o theatro portuguez: « Esta paixão, quanto a im (a da musica) é a que leva a gente a estes espe- culos, e as excellentes decorações com que elles se obrecem; resultando toda a gloria do trabalho dos metas do nosso tempo, ao Compositor da musica, aos architectos e aos Actores.» (4) Manoel de Figueiredo feria-se aos scenographos Servandoni, Azzolini, Bi- ena, e aos grandes musicos Giziello, Cafarelli, e aaf. Na Comedia *João Fernandes feito homem*, es- ipta logo depois do Terremoto, fala da pompa d'estes spectaculos regios: « os reis não soffrem, conhecem ue é necessario para se desfructarem que tenham o spirito tranquillo, e que seja n'aquella hora em que estão para isso, escrevem-se com um *Egicieli*, um *Ra-*

(1) Id. ib. p. 301.

(2) Id. ib. p. 291.

(3) Id. ib. p. 306.

(4) Id. ib. p. 217.

fe, um *Cafareli*, porque são uns milagres da natureza e estes homens, costumados á lição do Theatro apresentar heroes, ainda fóra d'elle são bem modos.» (1) Em seguida cita tambem David Pereira influencia triste que a Opera italiana exercia em nossa comedia: «e lêras em letra redonda no pio. de uma traducção: *Drama de Metastasio modado ao gosto do Theatro portuguez*, não ve mais n'estas composições do que os semsabores sos.»

O modo de criticar o theatro, reduziu-se ás seguintes regras: «É entremezão, se os faz rir. É casaca se tem arteficio. É satyra se toca nos costumes. É leira se não tem maravilhoso.» (2)

Em 1755 succedeu o tremendo terremoto do primeiro de Novembro; Lisboa ficou em ruinas, e muitos foram reduzidos a cinzas. N'este tempo os papeis de Manoel de Figueiredo consistiam em poucas cartas, que seu irmão e apaixonado Francisco de Figueiredo salvou do incendio que succedeu no fim de terra: «dois saccos com cartas de 1755 e tempo em que meu Irmão tinha chegado de Hespanha, que eu já tinha livrado do incendio que sobreviu ao Terremoto do primeiro de Novembro de 1755»

A contar d'esta immensa desgraça, podemos ver a vida dramatica de Manoel de Figueiredo em

(1) *Obras*, t. XIII p. 305.

(2) *Obras*, t. III p. 354.

(3) *Obras posthumas*, P. II, p. 291.

épocas distinctas; a primeira decorre de 1756 até 1764, e a segunda de 1768 até 1777. A effervescencia litteraria que se manifestou logo depois do Terremoto influíu sobre a vocação de Figueiredo, e prorompeu na reacção da Arcadia de Lisboa, inaugurada a 19 de julho de 1757. Manoel de Figueiredo foi um dos seus primeiros socios, com o nome de Lycidas Cynthio, sendo proposto pelo insigne poeta Pedro Antonio Correa Garção, o homem de mais gosto na Arcadia.

A vida litteraria de Manoel de Figueiredo entre 1756 e 1764 está descripta por elle proprio, e seria um erro não aproveitar os traços pittorescos com que a reconta: «Erigiui-se a Arcadia de Lisboa, todos sabem quanto custou ao meu amigo P. A. G. reduzir-me para fazer numero a entrar n'aquelle digno ajuntamento, e ninguém ignora que fui dos primeiros que dissertaram, e como tambem que a poesia dramatica era a em que eu nunca fizera algum estudo, pois li seis *Discursos sobre a Comedia*, e ali apresentei um *Edipo*, que não sei a que effeito chegou, e compuz a este mesmo tempo uma tragedia sobre a morte de *Viriato*, que levou o mesmo caminho, e logo me fazem saudades: passaram-se doze ou treze annos sem fazer um verso; (1768); e cada vez se me avivavam mais as vozes do oraculo que ouvira havia trinta annos, pois o justificavam a geral aversão á poesia entre gente de proposito, a raridade com que se via algum poema em que se pudesse pôr olhos, e sobretudo a desgraça dos poetas, e o ridiculo original que dava a si o enthusiasmo. Mas a poesia dramatica trabalha-

va-me, e trabalhava-me tanto, que já nem podia Theatros, nem lêr mais que gregos e os dois c latinos.» (1)

Depois do Terremoto conservaram-se fechados theatros por doze annos, matando-se o tempo a sociedade lisbonense com os serões de Salvaterra cas e Pinheiro com as enfadonhas disputas ao V. Portanto a contar de 1768 se abre o segundo período da actividade dramatica de Manoel de Figueiredo. As obras que escreveu entre 1756 e 1764 nunca mais conhecimento, porque ficaram totalmente perdidas em 9 de Setembro de 1808, em que as achou seu avô, o vel irmão Francisco Coelho de Figueiredo, que e a sua perda causada por trez mudanças de casa a contar de 1764. Manoel de Figueiredo bem desejou a passar os olhos por estes primeiros ensaios. O piedoso irmão, descreve este desejo: «Quantas vezes o Author na sua ferocidade do Theatro depois de 1768 até 1777, falando nós sobre esta materia, se brava e me dizia:—Que seria feito d'aquelles papéis minha mania logo depois do Terremoto? Se eu os achasse se ainda havia de aproveitá-los;—ria-se e passaria para diante, não fazendo caso algum d'aquelles papéis, como nunca fez, nem allegações de cousa alguma do que mais interessa e desvanece os homens.» As obras escriptas por Manoel de Figueiredo n'esta primeira epocha eram as tragedias *Edipo*, *Artaxerxes II*,

(1) *Discurso VIII, Obras posth.* Part. II, p. 210.

riato; e as comedias, *João Fernandes feito homem*, *A Farçola*, e *O Passaro Bisnáo*, além de varias poesias lyricas. As tragedias foram apresentadas á Arcadia de Lisboa; nos prologos lidos pelo arcade Lycidas Cynthio, se vê qual o seu plano para a restauração do Theatro: «Fiz uma tragedia sem amor, sem confidente, sem monologos, sem ápartes; guardei as unidades de acção, de tempo e de logar, segundo a opinião mais austera, não aproveitando de algumas das liberdades que introduziu ou a corrupção do gosto ou a fraqueza dos poetas.» N'esta mesma tragedia de *Edipo*, diz: «animo-me a dar a Portugal uma tragedia, triumphem outros, basta-me a gloria de ser o primeiro que morreu na brecha.» E accrescenta: «muitos que eu tenho por ignorantes, me quizeram sustentar que a nossa lingua é incapaz do Theatro, porque os famosos poetas que emprehenderam composições semelhantes, não nos tem dado um drama.» O *Edipo*, foi apresentado á Arcadia como os primeiros versos de Manoel de Figueiredo; encarregaram da Censura a José Xavier de Valladares e Sousa (Sincero Jerabricense) a qual vem datada de Alemquer de 22 de Agosto de 1758; n'este tempo Manoel de Figueiredo vivia em Belem, d'onde respondeu em 30 de Setembro d'esse anno. O Collegio censorio não dava o seu voto, o que levou Lycidas Cynthio a escrever: «Lançou-se o pregão de que a Arcadia trabalhava em restaurar a boa Tragedia, aquella que teve o berço na sabia antiguidade, que adoptaram as nações cultas, que frequentam e estimam, que já foi as delicias

de Portugal, e que desgraçadamente tinha desapparecido do nosso theatro. Este foi o cartel do desafio, faltavam forças para o combate, e quiz a sorte que *Edyppo* fosse o primeiro mantenedor;.... e consenti oh Arcades, que sirva de ludibrio não só a um membro d'esta sociedade, mas a toda a Academia, a pesomnolencia, que cahiu sobre um negocio de tão grande importancia?» (1) Era realmente grande a importância d'estes valiosos ensaios; seu irmão narra-nos o como os encontrou: «Em 9 de Setembro de 1808, buscar uns papeis differentes a uma casa onde meu irmão escreveu o Theatro, achei-os embrulhados em uma folha de papel toda escripta e muito amarrotada: era esboço de um Discurso numero VIII... Affirmino-me a mim mesmo que a letra era de meu Irmão, e que o assunto era tendente á materia sujeita: fui estendendo o papel e lendo; vi que elle tinha recitado na Arcadia seis discursos sobre a Comedia; admirei-me do numero de livros e vêr as Obras lyricas impressas e não achei mais do que cinco; fez-me pezo a falta de um, e comecei a esquivar quantos lugares haviam em casa, em que se podessem achar papeis, e não pude encontrar nem uma folha; pergunto á pessoa mais antiga da minha familia, que não passa de tres homens, e nenhum d'aquelle tempo se dava fé de alguns papeis velhos em algum lugar: N'aquella agua-furtada, me responde, estão todos os saccos com livros e papeis velhos; immediatamente

(1) *Obras*, t. XIII, p. 127.

entro debaixo de cadeiras quebradas e outros trastes
em tão bom estado cobertos com lixo, que é para o que
se servem ordinariamente, dois saccos.... Fui vendo
manuscriptos do anno de 1756, principio do seu primeiro
período poetico;.... Tive o prazer de encontrar a Trage-
dia de *Edypo*, com a dedicatoria ao Senhor Rei Dom
João I, com a douda Censura e com a Apologia; egual-
mente achei em muito bom estado a Tragedia *Artaxer-
xes II*; não tive a mesma felicidade com o original da
Tragedia de *Viriato*, mas ainda se pôde aproveitar,
como já expressei n'uma nota. Achei os originaes de
Comedias escriptas no anno de 1756 e 1757: *João
Andres feito homem*; a *Farçola*; o *Passaro Bisnáo*;
encontrando muitos versos, etc.» (1)

Torna-se impossivel avançar um passo na biogra-
fia do fecundo Manoel de Figueiredo, sem tocarmos
em um facto unico na historia, a admiravel amisade
por elle teve seu irmão mais novo Francisco Coe-
lho e Figueiredo, que salvou a maior parte dos seus
manuscriptos. Nasceu este bom irmão em Lisboa, a 4 de
Abril de 1738, e morreu em 1822, reformado em Te-
nente Coronel de Cavalleria. Nenhumas palavras sobem
ao lyrismo com que o bondoso irmão fala do senti-
mento que lhe encheu a vida! A amisade, segundo a bella
phrasiologia de Balzac, parece que o eleva até ao throno de
Deus. Ouçamol-o: «em mais de cincoenta annos o ob-

(1) *Obras posth.* P. II, p. 290. A comedia *O Poeta*, é de

servei sem reserva alguma entre nós: a sua pr os seus discursos, os seus pareceres, a sua mode sua grande caridade, e humanidade m'o faziam rar em todo o tempo; e á proporção que se me gmentando a idade, fui observando em different cas criticas differentes lances em que se viu, os eu cheguei a saber, e a conhecer bem a sua philo a humanidade de seu coração e os vivos sentime sua alma. Elle nunca desafogava.

«Nenhum objecto de amisade ou de amor d quantos tratei em minha vida, diminuiram a im que na minha alma fez o carinhoso respeito co meu Irmão em Janeiro de 1750, quando chegou drid com o Tratado de Limites, motor de sua f de, tratou nossos Paes, o amor com que me a (eu o não conheci pela pouca idade que tinha, saíu de Portugal) com uma tal docilidade, e t que nunca mais se diminuiu em mim aquella le ça, e emquanto viveu sempre me obrigou igual eu me affligia quando tardava ao recolher; eu o cia na rua em grande distancia pelos seus pas sentia em mim um alvoroço, como demostra um cluso, quando ao longe suspeita, applica o ouvid ga a verificar que é o dono, e jámais se engana sobresaltava quando de repente sentia levantar queta da porta áquella hora, eu o sentia esca grande distancia; pois todos estes signaes m'o ciavam antes de o vêr. Quando ficava fóra de eu ou elle, a esperança de que a tantas horas ou

tos dias nos havíamos de vêr, animava os meus desejos, mitigava a minha saudade; eu nunca estive satisfeito em toda a minha vida, senão quando estava com elle; os ultimos quatro annos da sua vida eu fui muito feliz, nunca nos separamos, sempre estivemos juntos; finalmente, eu lhe tive o maior respeito, nós vivemos sempre sem reserva, com a mais sincera confiança, não havendo entre nós nem meu, nem teu, pela condescendencia do seu genio.» (1) Sublime! Arranca lagrimas; estas palavras encerram a epopêa do *Cousin Pons* e de *Smuke*, creada por Balzac. Foi alimentado por esta amisade, que Manoel de Figueiredo pôde escrever o seu immenso *Theatro*, apesar da indifferença geral, dos apodos, e das pateadas das platéas. Não se pôde inspirar um sentimento tão profundo sendo mediocre; este respeito bastava para dar a immortalidade a um homem.

No *Discurso VIII*, descreve-nos Manoel de Figueiredo o seu segundo periodo dramatico, que decorre de 1768 a 1777, em que principiou o terrivel reinado de D. Maria I, em que o *Theatro* foi trancado pelo fanatismo: «Fecha-se o *Theatro portuguez*: as noites de Pancas, de Pinheiro, de Salvaterra, depois de doze annos de disputas ao *Wisth*, já se não podiam aturar: (1767): pego na penna, escrevo o Prologo da *Eschola da Mocidade*, principio a Comedia; d'ahi a dias visitei o Bispo de Beja (D. Frei Manoel do Cenaculo Villas-Boas) fala-se nas composições em que gastavam o tem-

(1) *Obras posth.* Part. II, p. 301.

po os moços de genio que tinha Lisboa, pois n'a tempo se devoravam com Satyras uns aos outro Theatro sustentando-se com traducções, metti a colherada, desejando empurrar o Prologo, o que todo o preparo; vê-o Sua Excellencia, anima-me na fôfa e entro a escrever de véras. Este nome da ta que eu hia ter, a aversão que se lhe tinha, o Theatro inteiramente opposto ás ideias que a nação tinha d'elle, assustavam-me; os desgostos haviam dar-me ignorantes, e o que eu havia de homens de preposito, que me não julgavam até totalmente pateta, a ridicularia de imprimir um e parar segundo o costume entre nós, me obrigava a sérias reflexões; assentei por fim em não imprimir ao menos os cinco tomos completos, e dado as fabulas no indice, para que a honra me obrigasse a dar-lhes ao publico; achei tudo o que esperava, me opposição das pessoas intelligentes e d'aquelles tos, ainda que poetas, que entre nós por algum se distinguem; etc.» A extracção dos volumes do theatro de Manoel de Figueiredo não passava de tres exemplares: «Que Portugal tem conhecedores, por com trezentos exemplares do meu Theatro que o publico.» (1) No *Discurso VII*, faz o Poeta a critica da sua obra: «O meu Theatro tem o maior defeito que se pode ter os poemas dramaticos; não o teria por defeito se eu escrevesse d'aqui a cem annos. Este defeito é

(1) *Obras posth.*, P. II, p. 183.

didactica, que n'elle ha, sempre insupportavel na
ena. . . Isto é quanto ao Theatro comico; que quanto
o Tragico, escrevi como se o fizesse para o Theatro
de Athenas, sem mais consideração que me atasse ou
contivesse para contar os seus tragicos, do que a falta
de magnificencia dos Theatros modernos. Passaram os
meus poemas, á excepção dos que contém o primeiro
tomo, pela censura da unica pessoa que eu conheço em
Portugal fizesse estudo sério, e nas fontes gregas e la-
tinas, sobre este assumpto; e da mesma sorte uma
grande e erudita meditação sobre a nossa lingua.» Es-
te censor, a quem se refere Figueiredo, será por ventura
Garção, por isso que allude ás composições poeticas
que tambem fazia? Ou talvez o Bispo Cenaculo «pela
muita parte que teve n'aquelles trabalhos» como decla-
ra seu irmão? Ou Candido Lusitano? Incliamo-nos á
primeira hypothese.

Manoel de Figueiredo, tambem teve intimidade
com o poeta italiano Caetano Martinelli, librettista
dos Theatros regios de Lisboa, que o animava na sua
empreza: «a 6 de Março de 1775, visitando o meu
amigo o Snr. Caetano Martinelli, que não só lisongei-
a esta minha paixão, com as suas grandes luzes poeticas
e vasto conhecimento de Theatros, mas até com os seus
livros, . . . » (1)

No entusiasmo da criação, Manoel de Figueiredo
não tinha paciencia para apurar a metrificação; o seu

(1) *Obras*, t. v, p. iv.

confrade na Arcadia, José Basilio da Gama (Termino Sipilio) offereceu-se-lhe para aperfeiçoar-lhe os versos Succedia-lhe o mesmo que a La Motte com Voltaire; e primeiro sabia architectar perfeitamente um drama, mas não tinha a imaginação e colorido, o senso da verossimilhança que distinguia Voltaire: «Alguns amigos, continúa Figueiredo, e das pessoas mais habéis e intelligentes na materia, que eu conheço, me buscaram depois de lêr a minha *Osmia*; não passaram de dois para lamentar o descuido de metter versos ou já exdru-xulos ou já agudos, ou já uns e outros n'aquelles poemas, sem ao menos olhar para a moderação com que os nossos antigos o fizeram, pondo-me diante dos olhos a pratica dos modernos, a traducção da *Athalia* do nosso Candido Lusitano, a pratica inalteravel dos bons Italianos dos mais chegados a nós. Houve um emfim (José Basilio da Gama) que por me eu desculpar com a minha priguica, se me obrigou a mudar todos aquellos versos dos Poemas tragicos, que eu tivesse composto, e se me não satisfizesse se não perdia nada; que zesse a experiencia; e protesto ingenuamente, e mesmo assentei que o faria, restituindo ao Poema toda harmonia que elles lhe tiravam, . . . » Manoel de Figueiredo tambem se defendia dos que o accusavam de dialogo conciso, abonando-se com a *Poetica* do Professor Pedro José da Fonseca, lida pela primeira vez 23 de Setembro de 1775. (1) Manoel de Figuei

(1) *Obras*, t. iv, Discurso, § xlii.

imprimiu o primeiro e segundo tomo do seu Theatro em 1775, e o terceiro em 1776, em que acabou o periodo da sua actividade litteraria. A este limite se refere seu bom irmão Francisco Coelho de Figueiredo, no prologo do quarto tomo, impresso tres annos depois da morte do illustre poeta: «Em o anno de 1777 continuando em maiores trabalhos de seu officio, não escreveu mais sobre este objecto, nem ainda pôz em bom estado para se poderem lêr facilmente algumas das peças tanto comicas como tragicas, por ficarem nos primeiros borrões, cheios de entrelinhas, em bastante confusão e difficuldade para quem não as tenha escripto nem pensado, etc.» No meio d'este trabalho de salvar os manuscriptos de seu adorado irmão, Francisco Coelho de Figueiredo, sabendo que Lycidas fôra amigo de Pedro José da Fonseca, procurou o erudito professor, que desde 1755 até 7 de Março de 1804 nunca mais tornára a vêr. Pedro José da Fonseca recebeu-o com os braços abertos, e promptificou-se a revêr todos os autographos; as obras que deram mais trabalho a coordenar, foram o *Catão*, traduzido de Addison, o drama *O Homem que o não quer ser*, em prosa, e os primeiros traços da comedia o *Urso, ou a vantagem dos indomitos*. As peças dramaticas escriptas por Manoel Figueiredo no segundo periodo da sua actividade, de 1768 a 1777, estão quasi todas datadas; são as seguintes, pela ordem da colleccionação:

Eschola da Mocidade—12 de Abril de 1773.

Perigos da Educação—15 de Agosto de 1773;
presentada no theatro do Bairro Alto, em a noite d
de Maio de 1774.

O Dramatico afinado—Lisboa, 12 de Maio
1774.

Os Paes de Familia—25 de Abril de 1773.

Apologia das Damas—27 de Julho de 1773.

Osmia Luzitana—31 de Outubro de 1773.

Fastos do amor e amisade—21 de Setembro
1773.

Mappa da Serra Morena—a 10 de Julho de 1773.

O Fatuinho em Lisboa—a 21 de Outubro de 1773.

A mulher que o não parece—Em 20 de Janeiro
1774.

Poeta em annos de prosa—Lisboa, 30 de Nove
bro de 1773.

Ignéz—Lisboa, 30 de Maio de 1774.

Grifaria—De 1777.

Os Censores do Theatro—29 de Maio de 1774.

As Irmãs—Em 15 de Outubro de 1775.

A Sciencia das Damas—Em Lisboa, em 17
Maio de 1775.

O Jogador—Lisboa, 8 de junho de 1775.

Cid de Corneille—Lisboa, 4 de Setembro
1775.

Cinna ou a Clemencia de Augusto—Em 4 de D
zembro de 1775.

Catão de Addison—Em 20 de Janeiro de 1775.

O Impostor Raweduto—Sem data.

O Cioso, de Ferreira—Em Lisboa, 4 de Agosto
e 1776.

Iphigenia em Aulida—11 de Abril de 1777.

A Mocidade de Socrates—29 de Abril de 1776.

O Acredor—Em 4 Dezembro de 1776.

Andromaca—11 de Abril de 1777.

O homem que o não quer ser—Sem data.

Fragments de uma comedia—(Intitula-se o *Urso*.)

O Avaro dissipador—Sem data.

O Insolente miseravel—Sem data.

O Fidalgo de sua propria casa—Sem data.

Lucia ou a Hespanhola—Sem data.

Os Amantes sin Ochovo—Sem data.

Manoel de Figueiredo tendo exercido cargos publicos desde 1749, foi aposentado em 1797 com quarenta e oito annos de serviço; o seu bello character fez-o rejeitar as recompensas que lhe queria dar o governo de D. Maria I, restringindo-se apenas aos seus ordenados. Morreu este homem justo, e o que primeiro tentou restaurar o Theatro portuguez, a 27 de Agosto de 1801. (1) Seu inconsolavel irmão, teve a fortuna de viver mais vinte e um annos, para salvar a maior parte das suas obras que estavam ineditas. Diz elle: «E quando em 1803 comecei esta empreza, subindo a grande preço o papel, todos me aconselhavam que sus-

(1) *Obras posthumas*, Part. II, p. 305.

pendesse, e esperasse que diminuísse aquelle grau valor, e que viesse tempo de maior socego: se ca ainda me não arrependi da minha constancia. . . »

Em cinco annos publicou Francisco Coelho os manuscriptos, contentando-se com quinhentos exemplares: esta demora foi devida ao tempo que Bartolozzi gastou nos ornatos e vinhetas que acompanham a edição: desejo de enfeitar as Obras lyricas com os novos costumes do paiz, e o Theatro com o trabalho pessoal do signe Francisco Bartolozzi com outenta e quatro annos fez com que se demorasse mais algum tempo a publicação d'ellas; ficando-me o dissabor de se concluir tão tarde.» (2) E na advertencia final, accrescer «A mim que me faltava o tempo pelo receio da minha idade fiz acceleradamente imprimir aquelles escriptos com tanta fortuna, que o consegui em cinco annos quando a 29 de Novembro de 1807 me entraram em casa os Francezes, achava-me com aquella primeira parte dos Lyricos toda feita. . . » Foi então a 9 de Setembro de 1808, que Francisco Coelho de Figueiredo que se julgava preso á vida unicamente para salvar trabalhos de seu irmão, descobriu os seus primeiros ensaios, de 1756 a 1764: «Obras escriptas antes da união dos Arcades em Lisboa, em 1757.» (3)

Bem haja tão santo irmão, que com a sua cre-

(1) Id., ib., p. 299.

(2) Carta ao Bispo de Evora. Ibid. p. 309.

(3) Segunda Carta, ib. p. 309.

profunda em um genio então desconhecido, nos obriga a respeitá-lo e a estudá-lo.

Depois de reconhecermos a vida sympathica d'este arcade, e as suas ideias sobre arte dramatica, vejamos como elle as realisou; o assumpto tragico de Ignez de Castro tambem o impressionou, talvez irritado pelo modo como o seu adversario Nicolau Luiz pôz em scena a comedia de Vellez de Guevara. Manoel de Figueiredo excede a todos os seus contemporaneos n'esta lição commum em que os poetas tragicos ensaivam a sua robustez. A tragedia *Ignez*, abstrahindo da linguagem e da versificação, é perfeitamente bem conduzida e original; tem a simplicidade antiga, não se funda unicamente no lyrismo do amor, mas na fatalidade que se descobre na luta dos interesses politicos; os personagens tem character, cousa que falta em quasi todos os outros poetas. Bem lhe cabia o dito de Voltaire a La Motte, a respeito da *Ignez de Castro* franceza. A *Ignez* de Figueiredo é dividida em trez actos; começa com uma conversa entre Alvaro e Fernando, irmãos de D. Ignez de Castro, que descobrem os sustos e sobresaltos em que ella vive, e os receios que tem de que o principe D. Pedro venha um dia a repudiar Ignez. Sua irmã veio interrompel-os cuidadosa por causa da longa demora do Infante; eil-o que chega, conta o motivo da tardança; el-rei seu pae estava doente e mandara-o chamar, para o convidar para uma montaria de lobos. D. Pedro narra a conversa que teve com D. Afonso: o velho monarcha receia que Dom Fernando seu

neto e filho de Constança, seja sacrificado aos filhos de Ignez, e quer desherdar Dom Pedro! Depois d'esta revelação tremenda, D. Pedro e os irmãos de Ignez partem para a caçada. — O infante volta ao palacio aonde guarda sua amante e esposa sem ter apanhado nenhum lobo; Ignez continúa sempre assustada e pressagiando a catastrophe; D. Pedro resolve-se a sair outra vez ao monte, Ignez quer acompanhal-o com receio de ficar só-sinha, e depois de hesitações e instancias não acompanha o principe. — É na ausencia de Pedro, que chega Dom Affonso, acompanhado dos tres conselheiros Pacheco, Gonçalves e Coelho; o rei accusa Ignez de ter contribuido para a morte de Dona Constança, e de querer roubar o throno a Fernando seu neto, para o dar a seus filhos. Ignez defende-se; e todas as vezes que o monarcha se mostra mais colerico, os tres conselheiros avançam com as espadas para descarregarem o golpe mortal em Ignez; D. Affonso detem-os sempre, e chega a enternecer-se. N'isto diz aos conselheiros que saiam com elle, quando se ouve um grito fóra da scena; era Ignez que caía assassinada. Pouco depois entra o Infante D. Pedro; vê Ignez morta, e os assassinos de sua mulher protegidos pelo velho monarcha! A situação é shakesperiana, mas falta-lhe a linguagem que penetra o imo da verdade. Dom Pedro tem a ideia de vingar-se em seu pae; mas recúa, cáe em si, prediz-lhe qual hade ser o futuro, e pede que o mate se quer evitar a atrocidade da vingança.

Apesar da frouxidão de quasi todas as scenas, a

lia de *Ignéz* vale muito pelo novo ponto de vista e foi collocada. Manoel de Figueiredo conhecia *medias de Ferreira*, de *Guevara* e de *La Motte*, parecem citadas no seu prologo: «mas quiz o *Ferreira*, o famoso *Vellez*, o celebre *La Motte* e outros reduzil-o a tragico: conseguiram-no?» do que *Houdar La Motte* diz que tivera de tro-terror a piedade, acabando a Tragedia por um e *Dom Pedro*, por um prognostico do que obra- is, me não obrigou a mudar o *esboço* da minha, do sem ler outra alguma mais que a do nosso *Antonio Ferreira*. Ninguem presumiria tal es- no Author francez, vendo-o passar sem remor- anachronismo de *Constança*; substituir o vene- erro; tirar a atrocidade da acção fazendo tyran- a a uma *Madrasta* em vez de um *Pae*; e o que privar a fabula do interesse da vida de *Fer- ainda* nos faz favor, que pudera tambem ma- a alguma pessoa em lugar de *D. Ignéz de Cas- as* quem não vê quanto melhor ficaria a trage- a matando? Que horror não causa! E elle temia tar terror?» Manoel de Figueiredo regeitava os gos nas tragedias; foi tambem a tragedia de *La ue* o confirmou n'esta resolução: «Com a occa- ler a *Castro* de *La Motte*, achei no Discurso recede, esta notavel invectiva e bem digna de », que todos lhe reconhecem, refutando os mo- com a mais judiciosa critica.» moel de Figueiredo influenciado por todas as

Poeticas, e pela leitura das tragedias classicas, conseguiu banir do theatro todas as Mutações, e introduziu entre nós as divisões simples do drama moderno. Comedia foi elle muito mais feliz; luctando com o conceito de escrever comedias em verso, sendo homem de probidade e incapaz de conceber a graça maliciosa que não tendesse a um fim moral, apesar de tudo cobriu melhor do que ninguem os ridiculos da sociedade portugueza. A sua Comedia *A mulher que o não recebe*, á qual Garrett pôz o nome de *Casamento na dêa*, dava ainda hoje uma excellente peça de drama. Chicho é um velho que tem uma filha, Erinna, e sobrinha simploria; ambicionando dar estado ás raparigas, consegue metter na cadeia dois moços Frondenio e Deocles, que as requestavam. O velho interesseiro e villão, e quer especular com o dote das raparigas; sua filha Erinna tem sentimentos e não assigna para o casamento de Frondenio, nem tão pouco receber os quinze mil cruzados que o fidalgo Arturo quer dar pelo resgate de seu filho, para que não vá barra fóra. N'isto descobre-se que a prisão dos moços foi devida a artimanha de Arista, mas o velho que elle pretendia declara que é casado e escapa-se levando Chicho com uma pistola. Descobre-se a nobreza de character de Erinna, e o fidalgo Arturo quer que seu filho Frondenio não deixe entrar a donzella para o casamento e que case com ella. A comedia é desenvolvida com uma peripecia analoga de Jovial, que ao regresso do Alemtejo é preso por sua comadre. Este cost

reinava em 1774; Manoel de Figueiredo tratava de o derrogar pela gargalhada. A comedia *Poeta em annos de prosa*, faz lembrar a sorte de Manoel de Figueiredo, querendo levantar o theatro portuguez em tempo em que estava quasi absorvido nos negocios publicos da Secretaria da Guerra; parece que o typo de Vasco é o seu retrato, e o Julio, o de seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo. Vasco é um bom homem que tem paixão pela composição de comedias; mas infelizmente são tantos os séccas, ou massadores que o apoquentam, e é tal a sua bondade em atural-os, que para poder escrever alguma cousa pede ao Ministro para que o mande prender. Apparece um fingido Corregedor para leval-o preso, e obriga tambem a entrarem em custodia todos aquellos que n'essa occasião o estavam torturando com edidos. Desde que se deu o mandado de prisão ninguém mais o conhece. Vasco intercede pela soltura dos séccas, conhece o Corregedor que é um antigo amigo e condiscipulo, ri-se da sua monomia e entrega á criada brazia todos os manuscriptos para os queimar na lareira. O *Poeta em annos de prosa*, tem uma scena passada entre Vasco e o Empreziario, que é o resumo das criticas que Manoel de Figueiredo encontrou no espirito publico e nos actores do seculo XVIII:

VASCO:

Mas aqui

Em confiança, pode e faço gosto
De ouvir o seu juizo, a sua pratica...

EMPREZARIO:

Eu não lhes acho graça, nem a tem,
E nem a podem ter. Como hão de tel-a
Se não tem *graciosos*?

VASCO:

Ah ! são d'essas?

EMPRESZ.: Tenho ali dois fanhosos mais notaveis
Que aquelles que falavam nos Bonecros:
Não me servem de nada: está perdida
Aquella graça n'elles. São Comedias
Que não tem um *Á parte*; ora bem sabe
Que elles eram, Senhor, os que faziam
Rir a gente.

VASCO: Sem duvida !

EMPRESZ: Bem sabe
Que era nos *soliloquios* que luzia
A dama que pizava bem as taboas.
.....
Nem tem os Intermedios dos *graciosos*
(Que era o sal da comedia) arremedando
Os amores dos Amos; e por fim
Casando-se tambem quando elles casam.
De mais a mais.....

VASCO : Que mais?

EMPRESZ: Dizem que sã
Em verso ?...

VASCO : Mas não são ?

EMPRESZ: Ao menos d'este
Com que fômos creados certamente.
Eu conheço o que é romance e redondilha,
Endexa; madrigal; silva, canção;
Decimas e quintilha; outava rima.

VASCO : E consoantes ?

EMPRESZ: Nada, nada d'isso
Consoante ? Deus livre ! A tal Arcadia
Lá terá dado conta d'esses damnos
Que fez á Poesia : irreparavel !

VASCO : Mas que casta de verso ?

EMPRESZ : Prosa escripta
Á maneira de verso.....
O melhor me esqueci.

VASCO Diga lá.....

EMPRESZ : Comedias *sem amor*.....

Pois o amor
Cá no meu entender, e não tem duvida
Não é carne de vacca dos Theatros ? (1)

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. iv, p. 288.

Taes eram os defeitos que attribuiam ao Theatro de Manoel de Figueiredo: pelas queixas contra o *Beli-sario* se vê que Nicolau Luiz estaria talvez á frente dos que combatiam a nova poetica dramatica. Manoel de Figueiredo tinha bastante talento, muita observação, um conhecimento profundo dos costumes nacionaes, sabia toda a philosophia da arte desde Aristoteles até Le Bossu, architectava bem os dramas, mas faltava-lhe o segredo de dar popularidade á sua obra. Qual seria a causa d'isto? Primeiramente uma educação pratica dada pelo seu protector e tio, e finalmente o ter começado a escrever para o Theatro aos quarenta e tres annos de idade; elle foi propriamente *poeta em annos de prosa*.

CAPITULO III

Domingos dos Reis Quita (Alcino Micenio)

Vida intima de Domingos dos Reis Quita. — Os desastres da familia obrigam-o a exercer o officio de Cabelleireiro. — Os belleireiros no seculo xviii, e os penteados phantasticos. Soncto de Bingre sobre os amores de Quita. — Satyra de 'lentino, contra os talentos de Quita. — Motejo de Manoel Figueiredo. — Quita é eleito socio da Arcadia. — O seu cacter lyrico, e-a pastoral de *Lycore*. — A sua *Segunda Cas* roubada por João Baptista Gomes. — Analyse das suas tgedias. — Amores com D. 'Thereza de Aloim. — Morre enenado. — Sua amisade com Miguel Tiberio Piedegache.

Quasi todos os poetas da Arcadia foram apalpa pela mão da desgraça; a uns o despostismo de Pomi veiu corroêr surda e traiçoeiramente a vida; Quita e controu a morte no amor. A biographia que d'elle d xou o seu amigo Miguel Tiberio Piedegache, lemb nos a vida dos poetas provençaes, de nascimento h milde, de paixão profunda, morrendo sem queixa p suspeitos dos castellães irasciveis, que os assassina com a impunidade senhorial. Quita é com certeza unico Arcade, que no sentimentalismo do seculo xvi se approxima da ingenuidade natural; as suas rel ções com os principes e com os ministros prepote tes em nada lhe melhoraram a pobreza com que luct va. Eminentemente lyrico, ignorando o latim e o gr go, e por conseguinte não sabendo falsificar o sent mento pelo preconceito dos canones rhetoricos, Qui revelava uma certa tendencia para o theatro, como

scenas pastoris das suas Eclogas, que excede todos os seus contemporaneos. O drama *Lycore* é um resultado do conjuncto de todas asculdades; segundo se conta, o erudito Piedegache a acção das tragedias, e Quita versificava-se talvez o mesmo que José Basilio da opôz a Manoel de Figueiredo. Escreveu antes nsocio Lycidas Cynthio a tragedia da *Segunda*, copiada da *Nova Castro* de João Baptista; que está para a d'este ultimo dramaturgo, astro de Guevara para a de Nicolau Luiz. A Domingos dos Reis Quita é um drama triste; entra a fatalidade do nascimento, e quando es- i vencendo, succumbiu diante da fatalidade

u este desgraçado poeta, em Lisboa, no dia 6 o de 1728, na Freguezia de S. Sebastião da como se sabe do *Epitome da vida*, escripto por Piedegache a quem seguimos; seu pae se José Fernandes Quita, e sua mãe Maria boa mulher. José Fernandes exercia a profissommercio; complicaram-se os seus negocios e brancos, e para evitar ou resarcir o desas- a fallencia, saiu repentinamente de Portugal, ; a este tempo Domingos dos Reis Quita con- annos de idade, sua mãe ficou na miseria, egada com mais seis filhos, quasi infantes. eiros seis annos, foi Maria Rosaria ajudada arido que lhe mandava da America, aonde

estava trabalhando, os fracos recursos com que a roica mãe ia educando os filhos; mas em breve ram as noticias da America, com ellas as remedi dispensaveis, e Maria Rosaria só viu a unica e ça em tamanha desgraça em seu filho mais vell mingos dos Reis Quita, que apenas contava tr nos. Teve de sacrificar a intelligencia e voca criança, que se revelava com uma precocidade r ao urgente mister de uma profissão mechanica.

Em 1741, Domingos dos Reis Quita começo prender o officio de Cabelleireiro, para conseguir tar-se, e a sua mãe e mais seis irmãosinhos. No XVIII, com a moda dos labyrinthos de cabellos, toucados phantasticos que usavam as senhoras sociedade que imitavam o penteado da côrte fra com o recente estabelecimento da Patriarchal, em Monsenhores e Principaes opulentos usavam de cómas empoadas; n'este tempo em que o m cumspecto burguez usava seu rabixo, com laço lhos, o officio de cabelleireiro era de grande im cia, e por elle se chegava a valiosas intimidades lebre Leonardo, cabelleireiro de Marie Antoine presenta o cumulo da influencia que esta classe ceu na alta aristocracia. Os cabelleireiros nas có seculo XVIII eram como os eunuchos no tempo peradores byzantinos; tornavam-se indispensa todas as festas, e não contentes de suscitaren des combates de vaidades com os topetes que passear nos salões e nos bailes, tocavam tan

a, cantavam *modinhas* sentimentaes em falsete, nhavam os minuets voluptuosos, e terminavam unçarem a immortalidade nos versos de algum ico ou encyclopedista. Sabia tudo isto quem o infeliz Quita para o officio de cabelleireiro; e passiva e branda, a seriedade da sua situaçava-o incapaz de se aproveitar d'estes recur-ventura o grande uso das *modinhas* brazilei-que fala com enthusiasmo Lord Beckford, o procurar os primeiros livros que leu. A direc-o seu talento poetico tomou, bem mostra que pastoris de Francisco Rodrigues Lobo lhe pro-a primeira e mais funda impressao; a vida o seculo XVIII fel-o propender para a forma

lialogos pastoraes das Eclogas, são filhos do gosto que inspirava os pintores das festas ga-Valteau, Lancret ou Bucher; tanto a pintura poesia, representavam essas flascidas pastori-nfidenciando com um pegureiro, com uma in-de que encobria os segredos de uma grande Regencia. Ainda na puericia, Quita começou ever a sua Ecloga *Alcino*; mas sem a desen-dos cabelleireiros palacianos, e sem a ousadia tar nos serões de familia, cultivou por muito poesia em segredo. Era a sua consolação na; não a queria profanar ao vulgo. Como Char-que inventava um Monge Rowley, para dar cheologico aos seus versos, Quita attribuia os

versos que sentia a um Religioso das Ilhas, para encobrir o recato da sua alma. Piedegache descreve modo com se tornou publico o seu talento poetico na quinta de Santo Antonio, na Moita. Por informação de José Antonio de Brito, o Conde de S. Lourenço, Francisco Bento Maria Targini procurou conhecê-lo. Também teve relações com o Marquez de Pombal e seu filho o Conde Oeiras, com o Arcebispo Primaz de Braga, Dom Gaspar; mas jazeu na miseria. Não tinha o descaro de Nicolau Tolentino, que andava de berlinda e pedia esmola em verso. Em uma *Carta de Tolentino, Aconselhando a um Cabelleireiro, que não continuasse a fazer versos*, se lêem estas estancias cruas:

• Mas se de authores antigos
Tens tido pouco exercicio,
Eu te aponto um bem moderno,
E até do teu mesmo officio:
Foi este o famoso Quita
A quem triste fado ordena,
Que a fome lhe traga o pentem,
E da mão lhe tire a penna
Em quanto na suja banca
Pobre tarefa tecia,
Que espirito sublime
Sobre o Parnasso se erguia.
Cozendo sobre o joelho
Em dura e falsa caveira,
A sua alma conversava
Com Bernardes e Ferreira:
Mil vezes travessas Musas
Da baixa obra o desviam;
E mostrando-lhe o tinteiro
Pós e banha lhe escondiam.

Mas de qué servem talentos
A quem nasceu sem ventura?
Vale mais que cem sonetos
A peor penteadura.»

vez que a estes versos cynicos, se refiram estas
do sincero Piedegache: « Alguns Zóilos, inve-
grande reputação que o deu a conhecer até
anhos, intentaram com petulantes satyras desa-
a paz ditosa que gosava no regaço das musas,
aços da amisade, deslustrando os seus Escrip-
seu nascimento. » Na Comedia de Manoel Fi-
» *Os Censores do Theatro*, se lê: « Tu cuidas
Cabelleireiros portuguezes são tão intelligen-
tas cousas como os Francezes? — Tanto não ;
conheço um em Lisboa, que é Author de Trage-
eia, que corre anonyma. »

ntas desgraças que torturavam por todos os la-
eta, accresceu o Terremoto do primeiro de No-
de 1755, para tornar mais precaria a situação
rada em que se achava; Quita viu-se de re-
em casa, sem roupa, e sem officio, por que a
ão terrivel da catastrophe não dava logar a tou-
em arrebiques. Uma irmã de Quita era casada
ntonio José Cota; para casa de sua filha foi vi-
ria Rosaria, mãe do poeta, em quanto a prole
o casal não augmentava. Quita encontrou um
em casa de Dona Thereza Theodora de Aloim,
com o Doutor Balthazar Tara; a origem d'este
pontaneo de beneficencia é desconhecida, e não

se póde explicar sómente pela opulencia de D. za em querer um cabelleireiro assistente. Migberio Piedegache, amigo intimo de Quita, diz q achou «na beneficencia de D. Thereza Theod Aloim, casa, abrigo, vestidos e dinheiro. Desepoca (1755) viveu experimentando os effeitos d le animo generoso, que desvelado *prevenia* não cisões, por que nunca mais conheceu, sim *as que podia appetecer.*» No *Epitome* de Piedeg Doutor Tara apparece secundariamente, e tudo varia a suppôr episodios romanescos se elles r dassem na tradição. Quita celebrava com a mais centrada paixão em seus Idylios a generosa Donreza, com o nome poetico de Tircêa. Em um son Bingre, que nasceu sete annos antes da morte d ta, em 1763, se descobre que o poeta era cabell da sua protectora:

Os fios de ouro de Tircêa bella
O namorado Quita penteava,
E sobre o seu topete lhe formava
Uma pyra de Amor com uma estrella.

Movendo a mão sutil e os olhos n'ella,
As rosalinas faces lhe beijava,
N'um espelho, o toucado lhe mostrava,
Que fazia bradar com gosto a ella:

«Que penteado é este? Oh céo! que vejo?
«Uma pyra! uma estrella! é um thesouro
«Que contigo, meu Quita, ter desejo.»

Disse ; e gostosa c'um prazer vindouro,
No pente de marfim pregou um beijo,
E o pente transformou-se em lyra de ouro. (1)

O soneto mimoso de Bingre não se comprehende, se lhe descobre o verdadeiro merito, ignorando a origem dos penteados cortezãos do seculo XVIII; em as miniaturas d'esta época, como no retrato da Maria de Alorna, é que se fórma ideia d'esses caprichos de imaginação, em que se aberrava do natural ficando sempre bonito. Depois do meado do seculo XVIII em diante, os penteados tornaram-se extravagantes; em as tranças lustrosas e madeixas da elegante simulação da côrte de Luiz XIV, os cabellos eriçaram-se na maneira de Bastilhas, ou como prenuncios do Terror; em seculo sensual, não bastava a côr setinea dos cabellos para algemar corações, quizeram mais, quizeram ornar a expressão suave e meiga, dar ternura aos olhos por meio dos polvilhos de amido e de diamante. Os cabellos transformam-se em labaredas de uma pyra; os olhos chammejam; os laços, os topes, as perolas, as fitas vem-se enastrar n'esta catadupa; as penas e aves do Oriente, fazem da cabeça das grandes damas um florão que ondula e doudeja nas festas galantes dos cesaristas. Os cabellos representavam a aspidochelone do tempo, tecidos em cadafalsos, em açafates, com os ferros de frisar, com as mósas e as pedras, exprimiam a gamma de todas as paixões po-

) *Ms.*, t. 1, p. 289.

liticas e amorosas. Nas Comedias de Cordel, nos versos de Tolentino e Antonio Lobo de Carvalho, são frequentes as censuras contra as modas francezas introduzidas em Portugal. Pelo soneto de Bingre, conhece-se que Domingos dos Reis Quita era um cabelleireiro artista e inventor, capaz de exaltar as damas com os seus penteados. Depois do Terremoto correram-lhe os melhores annos da vida; erecta a Arcadia Portugueza em 1757, por homens que occupavam altos cargos na republica, é para admirar como Quita foi admittido n'aquella congregação de eruditos, sem saber grego nem latim. O seu talento só não bastava para vencer este preconceito academico; para penitenciar-se de tal falta, remiu-se decorando a descorada Epistola de Horacio chamada *Poetica*, traduzida pelo gelado Candido Lusitano. Chamou-se na Arcadia, Alcino Micenio; teve relações intimas com Garção (Corydon Erymantheo) com José Dias Pereira (Silvano Ericino) com José Gonçalves de Moraes (Fido Leucacio) e com outros muitos arcades. Influenciado pelas ideias proclamadas pela Arcadia ácerca da restauração do Theatro portuguez, Quita tambem tentou a tragedia classica. Emquanto os outros luctavam dentro das Poeticas dos rhetoricos, Alcino escrevia o modelo dos dramas pastoraes na *Lycore*; em 1761 escreveu, ou pôz em verso o plano da Tragedia *Megara* de Miguel Tiberio Piedegache.

Foi justamente no anno de 1761, que Domingos dos Reis Quita, residindo ainda em casa de D. Thereza Theodora de Aloim, adoeceu de uma phtysica, como diz

Piedegache; durante um anno foi tratado com o mais extraordinario disvello por Tircêa: «De dia o alimentava solícita, de noite o velava cuidadosa, suavizando o tormento da molestia com o mimoso trato, consolatorias praticas, maternal affecto.» Restituído á vida, o poeta via-se amado e respeitado pelo publico; os livreiros Borel e Rolland em 1766 publicaram os seus versos em dois volumes. Talvez a leitura dos versos, ou o rumor do Idyllo IX, em que se canta o amor de Tircêa, suscitasse nova desgraça ao poeta. Quita adoeceu em 1767 com uma febre lenta. Dos seus protectores diz Piedegache: «De noite se levantavam da cama uma e outro repetidas vezes, D. Thereza, para applicar os remedios, ou ministrar os alimentos, o Doutor Tara para observar a molestia e reflectir no curativo.» Piedegache não dá a entender nem vagamente o drama tenebroso que se seguiu, mas os proprios factos que recolheu, descobrem a verdade.

A 13 de Julho de 1770, Quita abandonou repentinamente a casa dos seus protectores, a pretexto de livrar seu cunhado Antonio José Cota, que tinha uma numerosa familia, do encargo de sustentar sua sogra Maria Rosaria; no dia 22 de Agosto d'este mesmo anno, como diz Piedegache «depois de uma tormentosa noite, amanheceu muito doente *por causa de uma indigestão*, que o salteava, e logo se persuadiu ser *chegado o termo da sua vida*.» Assim doente, e fallecendo de um modo quasi mysterioso nove dias depois de haver deixado a casa do Doutor Tara, tornavam-se serias as

suspeitas. É certo, que o Doutor o tornou a levar sua casa no dia 23, aonde morreu a 26 de Agos. 1770, com quarenta e dois annos de idade.

Sua irmã, casada com Antonio José Cota, recolheu os manuscriptos do poeta; d'elles se serviu Piedeg para a edição de 1781: «Resolvi-me pois a reimprimir as suas obras, por serem já rarissimas; e sabendo mã do defunto Author, que eu lhe queria dar nova, immortalizando mais o seu nome, me deu todos os manuscriptos que tinha de seu irmão, e assim dar ao publico todas as Obras de um auctor nosso e memoravel.» Tambem pela tradição conservada na familia da irmã do Quita é que se vulgarisou o seu envenenamento pelo Doutor Balthazar Tara; é certo que D. Theodora de Aloim falleceu tambem primeiramente que seu marido. Em uma nota do *Passeio*, do Sr. José Maria da Costa e Silva, que pôde consultar a tradição do seculo XVIII, se lê: «Um sobrinho de D. Domingos dos Reis Quita, me affirmou que o marido d'esta senhora, que era Medico, envenenara o Doutor para vingar os zellos que d'elle concebera; não o fez com o moço, nem o nego. É porém constante que elle habia morado em casa do Doutor Tara; que o mal de que elle falleceu o atacou repentinamente estando a ceiar; e que o Doutor Tara tratou d'elle. O meu amigo, que o conheceu igualmente de Quita, o bacharel Domingos Maximiano Torres, na Ecloga em que lhe deplora a morte procura insinuar o facto de envenenamento, nos seguintes versos:

Ceava um dia... (dia desgraçado !)
 De seus fructos alegre o brando Alcino,
 Ao céu dando mil graças e louvores.
 Come um pômo... Talvez *envenenado*
 Do pestilente bafo viperino;
Subito o saltearam crueis dores,
Ancias mortaes e *frigidos* suóres.
 Como póde Natura
 Criar n'esta espessura
 Tão activo *veneno*, que tocando
 Esses teus doces labios, n'um momento
 Se não fosse mudando
 Em suave, salutifero sustento.
 Jaz trabalhado do mortal *veneno*,
 Fitos os olhos fitas as pestanas,
 No céu resplandecente e cristalino.
 Com o semblante angelico e sereno.
 Ao redor os Pastores e as Serranas
 Suspiram tristemente de continuo,
 Até que vendo emfim o pobre Alcino
 Lédo, constante e forte,
 Chegar-se a feia morte, etc. (1)

Infeliz na vida intima, Quita soffreu fatidicos re-
 as nas obras que escreveu. A sua tragedia *Segunda*
tro, jazeu longo tempo esquecida, enquanto a *No-*
lastro, inteiramente roubada da sua, e peorada na
 uagem emphatica com que exprime as situações
 as, alcançou por muito tempo a João Baptista Go-
 os fóros de primeiro tragico. Inferior á *Inez* de Fi-
 redo enquanto á concepção do pathetico, conhece-
 la comedia de Guevara, até ali imitada, a *Segunda*
ro de Quita é de uma acção simples mas pendentlo
 o convencional das tragedias francezas. Quando

1) *Notas ao Poema*, p. 53, ed. 1844.

Manoel de Figueiredo tratou este assumpto, só conhecida a *Castro de Ferreira*: Quiza e seu amigo Piedega che desprezavam este modelo, combatendo-o com as proprias regras classicas.

Da Tragedia *Castro*. de Antonio Ferreira, escreviam em 1761. no prologo da tragedia *Megara*: «nã nos accomodamos a admittir na serie das verdadeiras tragedias formadas sobre os modellos ou originaes dos referidos tragicos (Eschylo, Euripedes, Sophocles) a *D. Ignez de Castro* de Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; e porque uma narração languida dividida em cinco Actos de uma acção que, ainda que verdadeiramente tragica, nem interessa, nem excita a paixão e affectos dos leitores. N'este Poema se nos representa el-rei Dom Affonso IV como um Principe indeciso, flebil e sem resolução; seus dois Ministros como dois infames: o Principe Dom Pedro como um effeminado, e sem caracter proprio; D. Ignez como uma namorada de novella, e a sua Ama como uma velha tonta e indulgente. Não negaremos serem tão admiraveis os seus Córos, que podem servir de modello ao côro da Tragedia; que os conceitos que n'elles se encontram com profusão de nenhum modo são violentos ou importunos, sim naturaes e judiciosos; e que estes Córos até pela metrificacão se diversificam do resto do Drama.» (1)

(1) *Megara*, tragedia. Dissertação sobre a Tragedia, p. 1.

Um dos defeitos de que accusavam a tragedia de *erreira* era o nunca se encontrarem em scena Dom Pedro e Ignez; Quita ao emprehender a *Segunda Cas-*ro, seguindo a regra das unidades, começa por um dialogo entre o principe e a sua amada. A regularidade do verso endecasyllabo, a tendencia para as expressões banaes do sentimento, a impossibilidade de poder analysar a passividade psychologica e tirar da sua descripção o verdadeiro lyrismo, torna este dialogo uma lescoreada e longa ecloga academica. Ignez está afflicta, o seu principe procura em vão consolal-a; ella sabe que chegou á côrte o embaixador de Castella a tratar do casamento de Dom Pedro com a infanta Dona Beatriz, sabe que Dom Affonso IV desconhece o laço indissoluvél que o une a Dona Ignez de Castro, receia a sua chegada repentina a Coimbra, estremece ao presentir os planos ardilosos de crueis conselheiros. N'estas queixas entra de repente Almcida, que na Comedia de Guevara é o creado com o character de bobo da idade media, e na tragedia de Quita é o confidente imposto pelos poetas francezes; Almeida dá parte ao principe da chegada de el-rei seu pae a Coimbra. Dom Pedro e seu pae encontram-se a sós; o velho monarcha reprehende-o por não ter apparecido quando o chamava á côrte; em seguida dá-lhe parte de que a Infante Dona Beatriz, que hade ser sua esposa, já partiu de Castella, e que n'esse mesmo dia se devem celebrar os desposorios. Esta situação urgente e difficil foi inventada por Guevara, que a levou até ás ultimas consequen-

cias; na comedia hespanhola a infanta chama-se Branca de Navarra; Quita aproveitou-se d'este lance modificando-o segundo o cultismo imitado da scena franceza; chama-lhe Beatriz, e não a expõe ás violencias e torturas moracs de um encontro com Ignez de Castro, nem á rudeza vehemente do namorado principe. João Baptista Gomes reproduziu servilmente esta transformação na *Nova Castro*. Dom Affonso IV procura levar seu filho com rasões de estado para acceitar o casamento com a infanta de Castella; o principe recusa-se a tudo, até que o rei repelle-o da sua presença, dizendo que vae substituir o horror pela ternura. Coelho e Pacheco, redusidos á posição falsa de confidentes, aconselham a morte de D. Ignez de Castro, o rei hesita, e preferia antes que a metam em perpétua clausura. O Embaixador de Castella ao trazer a sua mensagem, sabe que o casamento de D. Pedro se torna impossivel por causa dos amores de Dona Ignez de Castro; como politico pede o desterro da amante. O acto termina com a retirada do rei e da côrte que abraçam o designio de mandarem clausurar Ignez em um mosteiro de Castella. — No segundo acto, conformando-se com o exclusivo systema de confidências, D. Pedro lamenta-se com o seu criado Almeida ao saber da sentença que desterra D. Ignez de Castro; n'este longo dialogo, em que a violencia está sómente nas palavras, nunca um grito de verdade natural perturba as composturas rhetoricas; a este segue-se o encontro do principe com o Embaixador de Castella, que propoz o alvitre para o desterro

da Castro. A situação é também violenta e bem trazida: o principe ameaça-o, suscitando assim um conflicto politico. Dom Affonso IV acode á pressa para salvar a tranquillidade de seus estados, e manda o filho preso para um castello proximo, como na comedia de *Quevara*. D'aqui em diante tornam-se legitimos todos as tramas dos Conselheiros para conseguirem a morte de Ignez; o poeta queria tornar sympathico o typo de Dom Affonso IV, mas não tem outro meio senão fazel-o rotestar contra a ideia do assassinato, sensibilisalo ante das lagrimas de Dona Ignez, commovel-o com a vista de seus indefesos netos, e por fim deixar escapar em um momento de fraqueza a sentença fatal, e revogal-a quando já não é tempo. João Baptista Gomes começou *Nova Castro* pelo plagiato do acto terceiro da tragedia de *Quita*; mudou o nome da ama Leonor em *Alvira*, deslocou a prisão do principe, e diminuiu a importancia do Embaixador, que na tragedia de *Quita* vega a interceder pela vida da Castro. O final de ambas as tragedias é rigorosamente o mesmo; el-rei mandou soltar seu filho, para o restituir á sua amada, mas ao voltar a Coimbra, ao entrar no palacio, encontra-a assassinada. *Quita* remata com algumas maximas moraes, deixando suspenso o resultado da acção. A *Segunda Castro* teve a sua origem na comedia de *Guevara*, transformou-se no genio idylico de *Quita*, que submetteu á regra das unidades classicas aprendidas nelle nas tragedias francezas. João Baptista Gomes reduz-lhe o exagerado lyrismo, e com uma versificação

mais apta para ser declamada, conseguiu sem talento roubar a Quita a popularidade da sua tragedia.

Influenciado pela tentativa da Arcadia, que só via a restauração do nosso theatro na imitação dos classicos francezes, Quita não se desobrigou da missão de árcade sómente com uma tragedia. A sua *Hermione* veio continuar aquelle esforço impotente; n'esta tragedia em cinco actos, a acção é rica de situações mas sempre pobre de linguagem, por causa da incapacidade da observação philosophica. Eis pouco mais ou menos o seu entrecho: Hermione, rainha do Epyro e esposa de Pyrro, sente-se desprezada por seu marido, que estava apaixonado por uma escrava que trouxera da guerra de Troya, chamada' Chricea. Ambas deram á luz dois filhos de Pyrro, no mesmo dia: Hermione foi mãe de Idamante, e Chricea de Polymene. Pyrro, louco pela troyana, querendo que o filho d'ella viesse a herdar o throno, trocou as duas crianças; sómente Chricea o sabe. Por fatalidade Polymene é assassinado por seu irmão Idamante; a rainha Hermione chora-o, suppondo que perdêra para sempre seu filho, mas a dôr legitima penetra no coração de Chricea. Succede morrer Pyrro na guerra, dividem-se as partidos entre a rainha e o filho da escrava troyana. Chricea é perseguida por Hermione, que vinga todos os antigos crimes na pessoa de Idamante. Morto o supposto filho da escrava, apparece vindo da guerra Arbante, dizendo que Pyrro ao cair no campo da batalha o mandára declarar o erro das duas crianças, por que isso mesmo

pedira a troyana Chricea. Amontoam-se os conflitos, as peripecias, os lances imprevistos, a linguagem,... sempre rhetorica. N'esta tragedia a aproximava-se mais dos modelos gregos, não no to ou na simplicidade heroica, mas na forma exte- e normal, nos Córos, com as complicadas divisões trophe e Antistrophe, tornando-se o Corifeu person independente. A tentativa da Arcadia não produziu resultado; em uma época de despotismo Marquez de Pombal, imitava as tragedias inspiradas pelo despotismo de Richelieu e de Luiz XIV. Quem também proclamava esta doutrina na *Hermione*:

Aos designios dos Reis como aos dos Deuses
Os olhos fechar devem fieis vassallos,
E submettendo-se ao poder do sceptro
Devem, sem impugnal-os obedientes
Respeitar seus decretos absolutos.

apesar d'estas fórmulas degradantes, e da grandiosidade de versos com que o poeta festejava a favor do Marquez de Pombal, nem por isso deixou de ser desvalido, encontrando compaixão em alguns amigos que pouco podiam n'esse seculo de privilegios. Na Academia Real das Sciencias de Lisboa, que succedeu a Academia de Historia, também se cultivou a tragédia franceza; aí se coroou a *Osmia*, e Francisco Dias Vaz aí leu a sua tragedia *Ifigenia*. Ainda as tragédias francezas davam que fazer ás nossas Academias, e os episodios da historia portuguesa offereciam

situações para inventar o drama moderno. Os francezes fizeram no seculo XVIII o mesmo que os hespanhoes no seculo XVII; em uma carta de Lemercier, datada de 1796, se lê: «Em breve espero representar uma comedia acabada ha um mez. Tem o titulo de *Pinto*. Tive em mira, ao compôl-a, despojar uma grande acção de todo o ornamento poetico que a desnatura, de apresentar os personagens falando, obrando como na vida real, e abandonar o prestigio, quasi sempre infiel da tragedia e dos versos felizes.» Aqui estava a condemnação do theatro classico francez; o campo de batalha foi um assumpto tirado da historia portugueza, da revolução de 1640, e o protagonista o vulto de João Pinto Ribeiro. Estava formada a nuvem para a grande tempestade do Romantismo.

LIVRO VII

A OPERA E O CESARISMO

De todas as fórmulas litterarias a que mais agradava á realleza foi a Opera, porque proporcionava prazeres faceis, para todos os sentidos: dava azo aos dispendios dos grandes espectaculos, facilitava as intrigas amorosas dos bastidores, alegrava os olhos com o scenario, prendia pelas palavras, encantava pela musica, endoudecia com a dança; era um prazer superficial mas variado, inventado para quem se sentia morrer e queria sorver haustos continuados e variadissimos de voluptuosidade. No seculo XVIII deu-se o mesmo phenomeno excepcional que apresentaram os thronos do seculo XVI; n'aquelle tempo governaram a Europa doudos e fanaticos como Henrique VIII, Carlos V, Francisco I, Dom Manoel e Dom João III: no seculo XVIII a devassidão sentou-se nos thronos; a par de um Luiz XV, e de

um Leopoldo, temos um Dom João v, fazendo o seu *Parc aux Cerfs*. Aquelles monarchas começaram as guerras religiosas e os exercitos periam porque tinham força; estes, sentindo que se não tinham o poder, quizeram gosar tudo n'um dia, gastar de dinheiro, quizeram como Cesar ser maridos das mulheres, procuraram todas as fontes de riquezas faceis, e n'essa avidez, sem o compreenderem, moveram o desenvolvimento da Opera.

Esta fórma sublime e complexa da Arte, em Portugal depois da paz de Utrecht, quando a religião de Dom João v tendo-se esgotado na Patriarchal, lhe appeteceram ter aventuras com as actrizes, e fazer na sua côrte o mesmo que nas côrtes da Allemanha e França se passava, e como descreve D'Aponte. Dom João v começou o cyclo d'estas aventuras com a Petronilla. As Operas representadas pela Companhia das Actrizes se vê sempre a dedicatoria á Nobreza de Portugal. As Operas eram representadas para celebrar os anniversarios da familia real, a nomeação do Patriarcha, o casamento dos principes, ou as doudices do casamento. O Marquez de Pombal aproveitou-se da Opera como um bello instrumento de Cesarismo; distraía dos publicos a attenção do monarcha com os assombramentos, e enervava a aristocracia, que ia se tornando á vontade. Depois da revolução popular de 1757, Francisco de Almada serviu-se da Opera e do Corpo da Guarda, para distrair os burguezes

commentarios. O Padre Francisco Bernardo de na *Gazeta Litteraria* de 1762 foi o primeiro que a intenção dolosa, lamentando tambem que a tivesse tão pouca profundidade, só por levar a distraír o espirito dos que se enfadavam com a acção da soberania. Emquanto as colonias inundavam o erario com dinheiro, a realza attraía a Portugal os maiores cantores do mundo, como Caffarelli ou, pensionava os maiores compositores, como Jommarosa, Paisiello e David Perez, tinha seus theatros á maneira italiana, como Gaetano Capponeggiava largas ao genio perdulario e fabuloso de Voltaire, architecto e scenographo capaz de empregar os seus apparatus a propria Inglaterra ou a Italia. Com estas condições a arte nada tinha de vigoroso. O periodo do brilhantismo foi ephemero e sem consistência. A Opera decaiu, perdeu entre nós os seus cultores, dissiminou-se uma esterilidade e falta de esthetico na nação; procura-se debalde a causa por si é bem evidente, é porque — a realza re.

CAPITULO I

**Primeiro periodo: Bailes, Pastoraes e Serenatas
(1682-1735)**

A Opera italiana anda ligada á historia do Theatro por — Lacuna entre 1682 e 1735 na historia da Opera em Portugal. — Escarneo com que se recebeu em Lisboa a Opera italiana. — Influencia do *Discurso Theologico* de Ignacio Camargo no pouco desenvolvimento da Opera em Portugal. — Uso exclusivo dos Vilhancicos. — Character de João v, e sua paixão pelas festas liturgicas. — A *Fuoco y Arethusa*, em 1712. — As Lôas nos mosteiros e — Operas cantadas no Paço de 1720 a 1728. — *Os Bailes de Belorofonte e Transformação de Dafne*. — As Comedias de panholas embaraçam o desenvolvimento da Opera. — A paz de Utrecht. — O Theatro da Trindade, e a Companhia lyrica das Paghetti em 1735.

O Theatro portuguez no seculo XVIII foi quasi inteiramente dominado e absorvido pela Opera italiana; o mesmo aconteceu com a vida politica da patria, identificada no despotismo dos monarchas. Antonio José da Silva e Nicolau Luiz escreveram tomando como modelo as Operas italianas, e a pompa das scenographicas; quando a Arcadia se ergueu para oppôr um dique a esta torrente do mau gosto que inundava a criação dramatica. A Opera, como o divertimento predilecto dos nossos monarchas, trouxe para Portugal os melhores compositores, os melhores scenographos, e os mais artificiosos architectos; os theatros portuguezes lucraram no desenvolvimento material, mas ficaram vazios, perdendo

liberdade que fecunda o genio. É por isso que se não pode terminar a nossa historia dramatica n'este seculo sem mostrar o desenvolvimento d'esta forma nova e complexa da Arte.

Um grande vacuo existia entre 1682, tempo em que pela primeira vez se ouviu Musica italiana em Lisboa, segundo as *Memorias* d'Aucourt e Padilha (1) o anno de 1735, em que chegou a Portugal uma companhia lyrica italiana, chamada das *Paquetas*. Parece inexplicavel esta lacuna, que se attribuia mais a deficiencia das investigações historicas, do que á falta d'estes espectaculos na côrte portugueza. É certo que a Opera representada em Lisboa em 1682, provocou bastante escarneo, como confessa o proprio Aucourt e Padilha; esta circumstancia explica de algum modo que seriam mallogrados os esforços para tornar a despertar a este povo catholico essa nova forma da musica profana. Em 1690 reimprimiu-se em Portugal o celebre *Discurso Theologico sobre los Theatros y Comedias d'este siglo*, pelo Padre Jesuita Ignacio de Ca-
largo: a reproducção d'este furibundo livro dois annos depois do seu apparecimento em Hespanha, revela que se procurava combater entre nós o uso dos espectaculos profanos. Aí achamos esta condemnação contra a musica dramatica: «A musica dos Theatros de Hespanha está hoje em todos os primores tão adiantada, e o sobida de ponto, que não parece poder chegar a

(1) *Historia do Theatro portuguez*, liv. iv, cap. 9, p. 355.

mais. Porque a doce harmonia dos instrument
treza e a suavidade das vozes, a conceituosa
das letras, a variedade e doçura dos *Tonos*,
bor dos estribilhos, a graça dos quebros, a s
dos redobles e contrapontos, fazem tão sua
ciosa harmonia, que tem os ouvintes suspens
enfeitiçados. A qualquer letrinha ou tono qu
no theatro lhe dão tal graça e tal sal, que
aquelle celeberrimo Musico da Capella Real,
va com admiração que nunca elle podera com
de tanto primor: e dizia por graça, que sem
Diabo era nos Pateos mestre de Capella; co
facil de crêr, e muito antes a disse seriame
Chrysostomo, que comparando a musica de Ig
a do Theatro, diz que ha entre as duas tanta
ça, como de ouvir vozes de anjos a ouvir voze
animaes immundos que estão grunhindo (exp
Santo) em um chafurdeiro: porque pelas bo
seus ministros fala Christo, mas pela dos Fa
Diabo. Todos os *Tonos* que se cantam nas C
sem que apenas n'isto haja variedade algum
materias amorosas, ternuras e finezas loucas, e
de affectos e de cuidado, queixas de amantes,
de damas, louvores de formusuras: não tem
mes do que Cupidos, Venus, Narcisos, Adonis
Cloris, Cinthias, Anardas e Filis, tyrannias
milagres de belleza, rigores de deidades, div
possiveis, laços de cabello, neve das mãos, fl
olhos, coraes dos labios, ethna dos peitos, pr

fogo dos corações. Não é isto?... Especialmente indo soar entre aquellas vozes amorosas os acentos doces e suaves das mulheres, cuja enganosa harmonia, e perverte as almas, como pondera bem Victor, assim como a sua mentirosa formosura transforma a carne em torpes concupiscencias.» (1) d'esta dura sentença contra a musica theatroal, um tempo em que a *letra redonda* gosava de triumpho indiscutivel, explica-se o escarneo que causou em um povo fanatico as Operas italianas. A primeira sequencia d'esta condemnação jesuitica está no desenvolvimento que tiveram os Vilhancicos, de 1662 até 1715. Na Bibliotheca da Universidade de Coimbra esta imponente collecção. O Vilhancico tem uma forma complicada como a Opera; em geral divide-se em Nocturnos, e cada Nocturno em dois Vilhancicos. Cada Vilhancico era composto de uma Introducção, Romanço e Coplas, separado do segundo Vilhancico pelo Responsorio. Parece-nos pela forma litteraria que o vilhancico italiano tornado exageradamente religioso. Os Vilhancicos cantados na Capella de S. João II, nas Matinas do Natal e Reis: começam, em Coimbra em 1669 até 1706; são quasi castelhanos, mas tem certas partes escriptas em portuguez. Este facto explica o nenhum desenvolvimento

em Lisboa de 1690, na Imprensa de Miguel Maria da Silva a 85. Temos á vista um bello exemplar, que nos dá a conhecer a solicitude do bom amigo e snr. Joaquim José Marbavalha sem alarde sobre as nossas antiguidades.

da Opera italiana. Existe tambem uma vasta de Vilhancicos que se cantaram na Capella Real-Viçosa do Serenissimo principe Dom João v, tinhas e festas dos Reis, impressão de Evora, Em 1707 continuaram a cantar-se Vilhancicos do novo monarcha, uma e muitas vezes no anno ininterrompidamente até 1715, pelo menos, vê pela collecção da Universidade. Nem se Vilhancicos eram de Natal e Reis: da Capella João v existem uns de 1713 intitulados do Etor; n'este tempo já os Vilhancicos começavam *Recitativos*, arietas, arias, modificações produz approximação da Opera italiana.

Assim como Dom João v imitou o Aque Maintenon nos Arcos das Aguas Livres, reproduzindo a pompa da côrte franceza não deixaria de imitar a Opera, se o genio religioso o não levasse a occupar-se da reforma da Capella Real, da creação de uma Junta Patriarchal, e de innumeradas dotações e prerogativas que absorviam as rendas da nação. Os primeiros annos do seu reinado foram perturbados com as guerras da successão ao throno de Hespanha, pela independencia do Brazil, e pelo protectorado inglez. Para a sua reforma da Capella Real, Dom João v mandou vir os melhores italianos, mas o canto-chão merecia-lhe mais sympathia fundando em S. José de Riba Mar uma escola de canto por um frade veneziano. Estavam os elementos para a admissão da Opera, faltava o sôpro vital. Os *musicos* que vieram para a Patriarchal contar

le era excellente scenographo, chamado o Annibali-o; qualquer circumstancia bastaria para fazer revelar o seu talento. Mas Dom João v, na phrase de Frederico II, fez da liturgia a sua pragmatica, transformou palacios em conventos, fez dos frades os seus graneros, e das freiras as suas amasias.

Depois dos Vilhancicos, a primeira tentativa que encontramos para a introdução da Opera na côrte de Dom João v, é a *Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta moniosa con toda la variedad de instrumentos musicales, con que la Reyna nuestra Señora D. Marianna Austria celebró el real nombre Del-Rei nuestro Señor D. Juan V, a 24 de Junio deste año de 1712*, por Luiz Calisto de Acosta y Faria. Imprimiu-se em Lisboa na imprensa de Miguel Manescal, impressor do Real Officio e da Casa de Bragança. Existe um exemplar na Bibliotheca do Porto, mas da sua leitura apenas se tira uma triste opinião do librettista. Consta dos seguintes personagens:

Primeira voz: Alfeo.

Segunda voz: Aretusa.

Terceira voz: Diana.

Compõe-se de córos, recitados, arias, coplas, extractos dos velhos Vilhancicos. A *Fabula* é no rigor da verdade um Vilhancico, com a differença do assumpto mythologico e se prestar ás transformações e transições da scena. Em 1713 encontramos outra vez revelar este gosto, na peça do mesmo Luiz Calisto de Acosta y Faria: *El poder de la Harmonia, fiesta de*

Zarzuela, que à los felices años del Rey nuestro D. Juan V se representó en su real palacio el 1.º de Outubro de 1713. Lisboa, na Officina real D. deana. Este mesmo auctor tornou a cáir outra v. fôrma batida dos Vilhancicos. Em 1716 representou outra *Zarzuela* sua no Convento de Santa Clara Lisboa.

Nas ordens religiosas começou o desenvolvimento da Musica em Portugal; aí mesmo se achavam elementos para a criação da Opera moderna. Abusando das Lôas do principio do seculo XVIII, em que se fez alliança da musica com o drama; á maneira dos compositores da Italia, tratavamos tambem assumptos mythologicos. Na *Floresta Apollinea*, de Antonio Carlos de Barros Pereira, escripta antes de 1718, como se vê pela dedicatoria, encontramos uma Lôa para a Comedia *La infeliz Aurora y fineza acreditada*, de D. Francisco de Leiva, quasi toda em musica; são personagens: Orfeo, Aníon, o Céu, a Terra, o Sol, a Lua e Córros. Esta Lôa era dedicada a Dom Gaspar de S. João de Fôra, e podemos asseverar que foi representada em 1716, porque n'esta mesma obra se encontra outra Lôa, tambem em musica, que os discipulos e escolhas representaram quando elle saíu eleito pelo 2.º Geral dos Conegos regulares. N'esta primeira Lôa, quando se indica o personagem, vem sempre a rubrica *canta*; haviam dois Córros que representavam separadamente, formando depois grandes co-

CORO I : Pues a Gaspar hizo
El mas superior.

CORO II : Pues todos sus dones
A Francisco diò.

TODA LA MUSICA : Y la tierra alegre
Y el ayre veloz
Con gracia, con dicha
Con admiracion
Canten y repitan, etc.

Quasi no fim da peça, lê-se esta rubrica: «Canta la Musica lo que se sigue, con repiticion de los instrumentos, à cuyo son se hara el sarao, etc.» Na segunda Lôa representada pelos escolares de Sam Vicente de Fóra, são interlocutores o Céu, a Terra, o Sol, e a Rosa. As rubricas deixam em evidencia o caracter lyrico da peça: «*Sale la Fama cantando. — Sale el Cielo cantando. — Sale la Tierra por la otra parte cantando, etc.*» Os recitativos vem tambem indicados, mas raramente; a Lôa termina com um grande coral formado le todos os personagens.

Egualmente pertence a Antonio de Lima Barros Peirra a Lôa para a Comedia *Tambien se ama en el abysso*, «que se representó en un Monasterio de Religiosas.» São personagens a Fama, Febo, Flora, Cupido, Interos, Oceano, 4 Tritões, 4 Ninfas, e 1.º e 2.º Côro. As rubricas d'esta Lôa são curiosissimas, para se conhecer o estado do theatro nos conventos de religiosas: *Correse en lo alto del vestuario una cortina, y aparece la Fama, vestida como se pinta con alas, muchas*

Sessa tudo quanto habita
Deste globo hasta el confin,
Que en esta noche gloriosa
Se alla al gusto mas felis, etc.

Depois de cantar uns vinte e tres versos: «*Corrense las dos cortinas de los lados nel vestuario, y saldrá al mismo tiempo de la parte derecha Febo en un carro triunfal, todo dorado, con capa, septro en la mano, y corona imperial en la cabeça, de oro ò de su color, y à las espaldas un resplandor con muchos rayos de sol bien dorado, y por la otra parte saldrá Flora en un carro con pintura de blanco, matizado de varias y coloridas flores, y ella vestida de blanco tambien con faja, y en la cabeça una guirlanda de las mismas flores, y cantan, sin que se vean, lo que se sigue, mirando à la Fama.*» Seguem-se varios duetos e córos, e por fin «*Correse la cortina del medio del vestuario, que es la mayor portada que las otras, y aparece un mar, y las olas se estaran moviendo por arteficio, y por entre*

verde, ojos postiços, entre verde y blanco, las narizes remachadas, y de la cinta abaxo en forma de forma de peze de color verdinegra, y cola mas larga que de las Ninfas, y algunas conchas, etc. y detraz desto estará el Oceano de viejo en una silla mas alta, etc.» A scena que se segue era toda declamada. Dava-se depois um combate de Cupido e Anteros: «Baxará por dentro del vestuario una nube, y llegando junto al mar, se abrirá y saldrán delle en braços como luchando, Cupido y Anteros, vestidos como el Amor se pinta, etc, y saliendo al tablado representan, etc.» N'esta lucha triumpho o Amor. «Salen al tablado las Ninfas y Tritones, y al mismo tiempo se retiran Cupido y Anteros (sin dar las espaldas al auditorio) y quedaran junto al Oceano, y lo mismo haran Febo e Flora, quedando dentro de las portadas por donde salieron; y los Tritones y Ninfas empieçan el saráo al son de los instrumentos despues de la Musica....» Canta-se uma quadra, e: «Repiten los instrumentos, a cuyo son se haze el saráo, y se van retirando, hasta quedaren dentro del vestuario de la misma suerte, que estaban con el Oceano, y luego se corren todas las cortinas a un mismo tiempo, encubriendose todo, etc.» (1)

Estes divertimentos scenicos e espectaculosos resentem-se da influencia do faustoso e sensual Dom João V. Os divertimentos hieraticos levavam para as repre-

(1) *Floresta Apollinea*, do padre Antonio de Lima Barros Pereira, natural da cidade do Porto. Lisbôa, 1720. Pag. 1, 68, e 99.

representações lyricas nos conventos; o caracter religioso de Dom João v, querendo imitar a côrte de Luiz xv, achava nos costumes monachaes uma lisonja á sua tendencia. Os musicos que vieram de Italia para a Patriarchal de Lisboa foram os primeiros que introduziram a Opera no palacio real; Anibalinho era cantor da Capella do patriarchado e ao mesmo tempo pintava as vistas e scenarios, como vemos pelas *Memorias de Cyrillo Volckmar Machado*.

Não se pode negar o atrazo da Opera ao triste estado politico de Portugal, porque logo depois do tratado do Utrecht, começaram verdadeiramente na côrte os espectaculos musicaes.

A gravura, a pintura scenographica e a fresco, e a architectura civil chegaram a um auge surprehendente. O Conde da Ericeira com a sua Academia Portugueza, imitação da Academia franceza, no dia dos annos de Dom João v, em 1719, appresentou-se no paço á pedido da rainha, com os seus academicos, e elle proprio compoz a letra das diversas scenas allegoricas que deviam ser cantadas. Dom João v estimou tanto aquelles discursos, que se declarou protector da associação, que ficou d'aí em diante com o titulo de *Academia Real de Historia Portugueza*.

Os fidalgos portuguezes, que andavam em embaiadas nas côrtes estrangeiras, tambem não pouco contribuiriam para induzir Dom João v a querer gosar esses divertimentos regios.

Quando estava embaixador em Roma o Conde da

veias André de Mello de Castro, representou-se no palacio a 2 de Janeiro de 1724 *La Triguena, fa- pastoral*. No prologo ao leitor, diz-se que esta ra foi composta por mandado do Conde das Gal- s, embaixador junto de Innocencio XIII, para cele- em Roma o nascimento do quarto filho de Dom v; foi posta em musica por Francesco Gasparini, itaram-na Carlo Broschi, Tito Farinello, Giacinto na, il Farfallino, Giovana Magnacase, la Cittadi- Domenico Federici. Nos intervallos executaram a Magdalena Barlocchi, Girolamo Barloluzzi, il Re- , e Pietro Mozzi.

elos librettos que temos encontrado podem-se de- nar os seguintes espectaculos musicaes na côrte m João v:

1720

untata Pastorale, Serenata da cantarse nel gior- S. Giovanni evangelista nel reggio Palazzo de ni quinto Rè di Portogallo. Interlocutores: Tir- indo, Rosalba, Delmira, Damone, Polidora. — É da em duas partes. Termina com estes versos:

Dalla Fama hoggi si scriva
Negli allori, e in ogni petto
Di Giovanni il nome eletto
Che il sua strale Amor ne dà.
Così fia, che sempre viva
Nelle piante, e in ogni core
La sua gloria, il suo valore
Doppo mille e mille età.

1723

Le Ninfe del Tago. Serenata fatta cantare il di 27 decembre 1723, nel real Palazzo di Lisbona per il nome della Sagra real Maestà di Giovanni v, Rè di Portogallo. Personagens: Dori, Teti, Lucinda, Asteria, Oceano, Danubio, Tevere, Tago, Coro di Nereidi e di Tritoni. — É dividida em duas partes.

1726

Dramma Pastorale, da cantarsi nel reggio Palazzo, il fortunato giorno 31 de Marzo, in cui annualmente si celebra l'inclita nascita della signora infanta di Spagna D. Marianna Vittoria. — Interlocutores: Fiorlindo, Eurillo, Silvio, Floralba, Amarilli, Satiro. É dividida em duas partes.

1728

Gli sogni amorosi. Serenata à sei voci, fatta cantare nel real Palazzo di Lisbona li 22 Ottobre 1728. Per gli anni felicissimi della sacra real Maestà di Giovanni v, Rè di Portogallo. — Interlocutores: Climene, Lindora, Daliso, Armino, Rosmando, Silvano, dio delle Selve sotto nome d'Ergasto. Dividida em duas partes.

Para a criação da Opera nacional possuíamos bastantes elementos que nos dispensavam de recorrer á imitação italiana. Deixemos a sumptuosidade da corte de D. João v, e vejamos as festas particulares, aonde mais nitidamente se manifesta o gosto publico. No *Des-*

cho festivo, publicado pelo Padre José Leite da
em 1729, narrando as festas que se fizeram em
por ocasião da procissão de Corpus Christi,
ve o *Bayle de Belerofonte*: «Constava este Bay-
dezesete figuras; em cada ala iam quatro, dois
es, alma do Bayle, Belerofonte, meyo; quatro vio-
duas violas, todos musicos destrissimos; a com-
io em que saíram, sem duvida estava bem ideada;
m todos de tafetá rosado com varias petrinhas, de
eciam finos franjões. . . » (1) O Padre José Leite
eu a letra do bayle, mas as dimensões d'este tra-
não permitem transcrevel-a aqui. Eis a intro-
o a quatro vozes:

A la Chimera invensible
oy viene Belerofonte
a vencerla valeroso,
porque el furor no blazone.
Viena aprissa, viene
llega Heroe que es tiempo
tu fama eterniza
triumfando en su cuerpo.

A letra d'este bayle curiosissimo apresenta varias
cas, como *Recitado*, *Aria*, *Minuete*, *Sonada*, *Duo*
al, partes constitutivas de uma Opera. Apoz este,
ois de ter proseguido a procissão, representou-se
Bayle, intitulado *Transformação de Dafne*:
punham o corpo de bayle dez Nymphas vestidas

) Op. cit., p. 23.

á tragica, com ricos peitos, aonde pasmou a adn na variedade dos enredos, com que se viam for as cabeças se armavam de vistosos cocares de v plumas, . . . Ao meyo d'aquellas dez Nymphas, a seu tempo a bella Dafne. Acompanhava este namorado Apollo,» etc. (1). . . «hia o Desengan não era menos vistosa a sua composição; em o pio do grande carro se viam dois nevados Cysnetes do bayle. . . apparecia, abrindo-se uma tosca, o celebre e crystalino Peneo, pae da form pertendida Dafne, vestido de excellente tella com varios limos para que em tudo fosse propri «entre alguns verdes limos, dentro de uma conc tava sua filha Dafne, que em tempo competente ao bayle. . . vestia Dafne á tragica, cujas gallas verdes, com excellentes flôres de fina prata.» Padre Leite publicou a letra do *Bayle da Transjção de Dafne* «para que melhor se veja o enred letra é em hespanhol; abre com uma introdução: lo canta uma invocação ás Nymphas de Peneo, e continúa em recitativo; apparecem os Cysnes c do, vem o Desengano, até que se abre a concha e está Dafne, e ella canta:

Tu voz suspende Apollo prodigiosa,
y tiempla el ciego ardor,
que mi deidad burló siempre el amor.

(1) Op. cit., p. 30.

Depois de varios *Minuetes* e *recitativos* do Rio Peneo, de Diana e Venus, «*canta Dafne despedindo-se das Nymphas o seguinte recitado:*

Adios Nymphas del agua,
que ya no cabe en mi pecho tanta magoa,
y sea en fiera muerte
en laurel transformada d'esta suerte
quedando en la memoria
que mis ojas coronan la victoria.

«*Em este ultimo verso se transforma Dafne em lou-*
, á qual vae seguindo o amante Apollo, e se acha en-
nado com de repente se abraçar com aquella arvore
que a ingratidão d'aquella Nympha se transformou,
tantam juntamente em triste tom Apollo e o Desen-
ho...» O Padre Leite falando da belleza dos perso-
gens diz: «*tinham suaves vozes com que cantaram*
esta composição que sobre a passada letra se lan-
ç; acompanhando a toda esta apollinea capella um
bellente Orféo, que com toda a destreza feria as sua-
cordas de uma sonora e bem temperada lyra por
costume d'estes bayles e levarem só um instrumen-
» (1) «*Na Praça do Pão defronte da egreja primacial*
Braga levantou-se um theatro de setenta e quatro
mos de largura. Dentro do fôro se viam vinte e
tro scenas, que pela multidão de suas pinturas, fa-
n numero de quarenta e oito, postas por ordem tres
cada caixilho, onde corriam; eram varias as suas

(1) Op. cit., p. 43.

perspectivas, conforme os passos das comedias... os bayles estavam umas de custosa primavera de de ouro, sendo das melhores que se viram... raram-se todas as mais tremoyas, tanto do ar como da terra, da mesma sorte que se pedia na representação e a horas competentes se principiou a Comedia de *Peleo*. Representou-se com toda a singularidade do-se principio a ella com um grave *tono*, queavam a vozes, que o liquido Alpheo dava em seguito da fugitiva Arethusa, perguntando ás flôres que pava, por aquella ingrata belleza... o qual no tempo se cantou com grande applauso de todos, sendo tambem dos mais espaçosos que se fizeram já acabado se entrou a representar uma vistosa Lôa, ficando-se para isso os bastidores.» (1) A Lôa era posta das seguintes figuras allegoricas, Fé, Antiguidade, Nobreza, Culto, Primor, Zelo, Trinquete e Ithea lacaios. Para que se faça ideia das tramoyas e machinismos scenicos, transcrevemos algumas scenas: «Far-se-ha dentro um grande estrondo, com carroça e logo apparecerá em o alto a inclita Esmalta montada em um coche de brancas nuvens, cantando: «Deceu em uma nuvem a Fé, Antiguidade e Nobreza cantando.» A comedia que se representou já a impressão. «Em o fim de cada jornada se representa um plausivel Bayle, que lhe servia de esmalte, subida ideia de seu auctor.» D'aqui conclue-se

(1) Op. cit., p. 81.

comedia foi composta para a occasião, e por auctor portuguez. «Veyo a tarde (4 de junho) em que se representou a famosa Comedia *El encanto es la Hermosura*. É esta vistosa representação a que chamam *Capa e Espada*... Entrou no tablado a cantar-se um *tono* de discretas letras, a que se seguiu logo a seguinte Lôa...» Representavam as figuras El Ayre, La Tierra, Un Enano, El-Fuego, El Agoa, Dos Ninfas, que entremevam os seus ditos de cantos. «Logo se seguiu outro *tono*, que na sua composição não era menos que os mais, como é costume em taes funcções. Principiou aquella magica a enredar... Eram notaveis os que representavam, porque pareciam na lingua naturaes, dando da mesma sorte fim a cada jornada, com os *bayles* que por novidade davam fim com uma alegre conradança, que por ser nova esquipação, foram lisonja lo agrado... nos intervallos, que havia por pedil-os assim a occasião, se tocavam varias sonatas ao som de muitos instrumentos, que em uma grande bancada se ivisavam.» De tarde representou-se a Comedia *Hado Divisa*: «Na consideração das varias apparencias, ue esta grande Comedia tem, se fazia difficil o represental-a, etc.» «Entrou a alegrar aquelle remuneravel ovo, um saboroso *tono*, sendo as letras d'elle huma vi- saudade de um Pastor...» (1)

Apoz isto seguiu-se a Lôa em que representavam mercurio, Tipheo, Palante, Antheo, Merlin, Solis, Ma-

(1) Op. cit., p. 109.

dre Tierra, Musicos. Estas festas foram feitas em antes de se introduzirem as Serenatas na côrte d João v, e antes das Operas do Theatro da P Trindade. O gosto musical d'estes espectaculos tigo na Provincia do Minho; veja-se o Madrigal mada de Rhodes, por Manoel Machado de Azev seculo xvi e veja-se o que dizia o Marquez de bello da consonancia engenhosa das mulheres q turavam á porta da rua.

Era porém tão profunda a influencia das Co hespanholas de Capa e Espada, que nenhum timento era completo, se não puzessem em scena ma peça de Lope de Vega, Candamo, ou Matt goso.

Em uma folha volante de 1733, que descri festas que se fizeram na Praça da Colonia do mento, por ocasião do casamento do principe d zil Dom José, com a Infanta D. Maria Anna Vi em 1729 se lê:

Tres comedias en applauso
haran gustoso el festejo...
Las Armas de la Hermosura
es la primera ; y es cierto
que tan gloriosa tragedia
mas gusto causa que miedo,
y, del *Sabio en su retiro*
los mas prudentes consejos
si son del gusto lisonja
seran del juizio aprecio.
Siguese *El robo de Helena*, etc.

influencia das comedias hespanholas, fez com novassem outra vez as *Lôas*, que estavam já encia, como se sabe pelo *Divertimento Eruhalia Sacra*, foi uma reacção hespanhola conica italiana. Em 1735, ainda se representou talvez pelos cantores da Capella Real «*La zza*, dramma per musica da representarse nel di quest'anno 1735, nel Palazzo Reale di Posto in Musica da Francisco Antonio d'Al-) nome d'este primeiro Maestro portuguez é amente desconhecido. A *Finta Pazza* fôra eira vez pósta em musica por Strozzi, e re- a diante do Cardeal Mazarino pela Companhia ou vir de Italia em 1645. (1) É a contar d'este '35 que se dá o estabelecimento da Academia , nas casas defronte da Praça da Trindade, (2) ecimento da Companhia lyrica de Alexandre a qual constava de Angiola Adriana Paghetti, hetti, Elena Paghetti, e Francisca Paghetti; tata, Domenico Giuseppe Galleti, Alessandro urlo Passerini, Felice Cechacci, Giacomo Fer- d'este movimento artistico escreve Cyrillo Vol- chado: «Depois da paz de Utrecht, em 1715, ste reino a respirar, e Dom João v pôde deitar obre as sciencias e as artes: a da Musica não ecida... N'aquelle tempo havia uma especie

do, *Litterature Musical*, t. 1, p. 304.

! . supra, p. 21 a 28, aonde se trata largamente d'es-
ia.

de Theatro no paço, onde se representavam dramas musica, e ali se fez *Madama Glanna* no carnaval 1740. Petronio Manzoni, o mesmo que foi depois M chinista nos Theatros Regios, fez o da Rua dos Conde Vieram as *Paquetas*, famosas cantarinas que representaram *Alexandre na India*, para cuja peça fez o Ambalinho o Templo de Baccho com columnas de verc antigo no meio, e duas escalinatas aos lados, que conduziam a trez galarias cobertas de abobadas. Elle deu para a execução d'esta magestosa scena um modellinho pintado e teve grandissimo applauso. Com as *Paquetas* vieram Salvador Cornelio, e o Clerice, ambos pintores o primeiro veio com qualidade de architecto decorado e fez decorações admiraveis.» (1) Algumas das vistas pintadas por Salvador Cornelio para o Theatro lyrico da Trindade figuraram mais tarde em outros theatros de Lisboa: «No *Desertor*, representado por 1770 e tempo de Zamperini, ainda appareceu na Rua dos Condes o seu famoso Carcere.» Em breve se suspenderam estes novos espectaculos por causa da morte sentidissima da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 1736. Todos os poetas, todas as academias portuguezes escreveram desabafos metricos á finada princeza; até o proprio Antonio José da Silva glosou o soneto de Camões *Alma minha*, em quatorze outavas. Dom João I coroou este primeiro periodo do desenvolvimento da Opera italiana com os escandalosos amores da Petronilla, dama da Companhia de Alexandre Paghetti.

(1) *Collecç. de Mem.*, p. 188.

CAPITULO II

**Segundo periodo: Companhia das Paquetas.
(1735-1755)**

Revogação do privilegio do Hospital de Todos os Santos. — A Academia de Musica da Praça da Trindade. — A empresa de Alexandre Paghetti. — Renovação do privilegio ao Hospital. — Paghetti cede a empresa a Antonio Ferreira Carlos e o Theatro da Praça da Trindade é substituido pelo Theatro novo da Rua dos Condes. — Operas representadas n'estes dois Theatros. — Elenco das Companhias. — Edificação da Opera do Tejo. — Theatro dos Congregados do Espirito Santo. — Influencia e escola de David Perez. — O Terremoto de 1755 arrasa todos os Theatros.

Em 1727, talvez para animar as Companhias estrangeiras, Dom João V aboliu o privilegio exclusivo das representações dramaticas, que pertencia ao Hospital de Todos os Santos. Desde este tempo em diante, companhias francezas e italianas occuparam os theatros de Lisboa, e vulgarisaram-se os espectaculos musicaes dos Presepios e Bonifrates.

Em 1735, abriu Alexandre Paghetti uma Academia de Musica em umas casas defronte da Praça da Trindade, de que pagava um conto de reis de aluguel; a entrada era publica. A Companhia que trouxe era opulenta, distinguindo-se entre todos os cantores as suas tres filhas. A este anno pertence a Opera *Farnaces*. (1) O entusiasmo que o novo theatro produziu na fidalguia portugueza é facil de conhecer-se, porque

(1) *Vid. supra, p. 156.*

n'esse mesmo anno Alexandre Paghetti fez de despeza trinta e cinco mil cruzados para aperfeiçoar as tramoias e mechanismo da scena, e para reforçar a Companhia. Corria-lhe o anno de 1736 esperançado com a protecção da nobreza; dava continuos saraus musicaes, chegou a pôr em scena as operas *Demetrio* e *Alexandro nell' Indie*, porém a morte da Infanta D. Francisca enlutou a côrte, e o Theatro da Trindade permaneceu fechado por esta circumstancia.

Os partidarios da musica religiosa quizeram então banir a Opera, substituindo-a pela fôrma peninsular da *Lôa*, que tambem era cantada. A *Lôa* ia decaindo nos Theatros de Hespanha; em Portugal encontramos um grande esforço para a conservar na sua popularidade.

A *Thalia sacra*, é uma collecção de Lôas por occasião de varios mysterios de Christo e da Virgem, publicada em 1736 por Francisco de Sousa e Almada. Estas Lôas eram cantadas, e por assim dizer suppriram as intermittencias das Companhias italianas, quando não abordavam a Portugal. O seu auctor, Academico dos Applicados, diz na Dedicatoria: «Esta é a primeira vez que saem á luz n'este Reyno Lôas sacras.» E no prologo ao Leitor, declara: «Muitas pessoas me tem instado que publique algumas de minhas Lôas, assim portuguezas como castelhanas, que a varios rogos tenho composto para applauso de alguns sagrados Mysterios de Christo, da Virgem e de muitos Santos, cujas instancias me pareceram justas, principalmente por dois motivos:

«Primeiro. Porque havendo n'este reino todo o genero de escriptos portuguezes impressos, assim poeticos como prosaicos, não houve até agora quem compozesse ou ao menos imprimisse *Lôas sacras*, dos *Mysterios* de Christo, da Virgem ou de alguns Santos: e era bem que não faltasse este genero de escriptura em um reino cheio de tanta sabedoria e piedade.

«Segundo, (e este é o principal); porque em muitas festas de Altares nas ruas, e tambem nas casas particulares, querendo fazer alguma representação theatral, como não tem cousa impressa que condiga ou com a sua festa ou com a sua possibilidade pegam-se então a Entremezes que andam manuscriptos, indignissimos por certo não só de se representarem, mas ainda de se lerem por sua indecencia e obscenidade; em cujas representações ficam escandalizados os ouvintes, injuriando o applauso dos Santos, e Deus muito offendi-lo. Estas desordens, sem duvida se evitarão por meio destas *Lôas*, impressas, as quaes são muito faceis de representação, movem e incitam á ternura e piedade dos sagrados *Mysterios*.

«Em Portugal é esta a primeira vez (como já disse) que saem á luz *Lôas sacras*. E em Castella não ha (conforme a minha noticia) dos *Mysterios* da Virgem; e os de Christo ha sómente alguma do Nascimento, e esta não é allegorica, senão litteral, havendo-as sómente allegoricas de *Mysterio Eucharistico*, as que vdam nos *Autos Sacramentales* de Calderon, e mais algumas d'este *Mysterio* de outros auctores, as quaes

são todas de muita fabrica. As nossas porém são raes e allegoricas de varios Mysterios de Christo Virgem e de alguns Santos, muito uteis por sua dade, posto que tenham suas ideias, etc.» Na do paço, para se imprimir a *Thalia Sacra*, acha curiosa noticia: «Costumam muitos devotos representar Comedias nas festas que celebram aos Santos sua devoção, as quaes se inventaram para divertimento dos homens, e não para obsequio dos Santos; isso o religioso animo d'este Auctor é consa mesquitas em que os poetas fazem sacrificio. Francisco de Sousa e Almada queria introduzir em Portugal a moda das Lôas, quando em Hespanha estava em decadencia, como vimos no *Divertimento dito*. As Lôas eram sempre cantadas; as rubricam-no a cada passo.

A todas estas infelicidades de Alexandre Pagnetti accresce tambem o restabelecimento do privilegio do Hospital de Todos os Santos depois de 1736 por esse facto de lhe pagar annualmente a quarenta e sete centos mil reis. Pagnetti requereu em virtude de tamanha oppressão o exclusivo de elle só poder representar Operas italianas; conseguiu que lhe abatessem mil reis ao que pagava, e ao mesmo tempo licença para dentro em dois annos construir um theatro. O privilegio exclusivo das Operas durava até 1737 e o novo theatro devia ficar construido em 1738; mas por fatalidade, Pagnetti não se pôde sustentar mais de seis mezes, e logo no principio de 1738 passou

direitos e obrigações a Antonio Ferreira Car-
Companhia continuou a cantar em Portugal por
lo novo empresario, que dava os seus especta-
m o novo Theatro da Rua dos Condes, e tam-
s palacios particulares.

im temos memoria de se haverem representado
mpanhia de Paghetti as seguintes Operas em
Olimpiade, e *Siface*, musica de Léo. (1)

uiu-se o «*Demofonte*, drama para musica, para
sentar em Lisboa na Sala da Academia na Pra-
rindade. Anno 1737. Dedicado á Fidalguia de
l.» No libretto se lê: «A Poesia é do Senhor
Pedro Metastasio, poeta de sua magestade ce-
catholica.—A Musica é do Senhor Caetano
Schiassi de Bolonha, Musico de S. A. S. o Sé-
ncipe Darmastat e Academico Filamónico. —
ra da scena é invenção e desenho do architecto

Clerici italiano, Pintor do serenissimo Senhor
nio Farnese, Duque de Parma e Placencia, já
).»—Eis o elenco da Companhia e os papeis que
enharam n'esta Opera: Felice Cechachi di Pis-
emofonte) Angiola Adriana Paghetti, de Bolo-
rcea) Anna Paghetti (Creusa) Gaetano Valleta,
, musico da camera do grão duque de Toscana
te) Domenico Giuseppe Galletti, (Cherinto) Ales-
Veroni (Matusio) Carlo Passerini (Adrasto).
vistas inventadas por Clerici, constavam, no

acto I, de Jardim, Porto de mar alegremente adorna-se pela vingança da Princeza de Frigia, com vista das naos. — No acto II, Gabinetes, Porticos, Alameda do Templo de Apollo, com vista de uma sua parte interior, aonde se sobe por uma magnifica mas pequena escadaria. — No acto III, Carcere, e Logar magnifico festivo, adornado para as bodas de Creusa.

1738

Sesostris, Rey do Egypto, drama para musica, se representou em Lisboa, na Sala da Academia da Praça da Trindade, Anno de 1738. Dedicado ao Rey de Portugal. — Musica de Leonardo Leo. A pintura da scena he invenção e desenho do arch. Roberto Clerici, italiano. » Pessoas: Elena Paolina (Nitocri), Gaetano Valetta (Sesostri), Francesco (Fanete), Adriana Paghetti (Artenice), Felice Chetani (Amasi), Anna Paghetti (Eduige), Giacoma Farnetti (Medaspe). Pessoas que bailam: Bernardo Gaetano, Gabriel Borghesi, Lorenza Fortini, Guiseppe Farnetti di Livorno.

1738

Le Virtu Triunfanti, serenata da cantarse no lazaro dell' Ex.^{mo} e Rev.^{mo} Cardinale D. Tomaso de Almeida, primo Patriarcha de Lisbona, etc. In occaso della di Lui Promozione alla dignità Cardinalizia, al medemo dedicada dalli Cantori Italiani. Poeta Don Antonio Tedeschi, Musico do Senhor Fra

o de Almeida. Interlocutores: Justiça, Sabedoria, Fortaleza, Inveja, Engano, Côro primeiras Virtudes, Côro segundo de Furias.

1738

Memencia de Tito, drama para musica, do abate de Astasio, para se representar em Lisboa, no novo da Rua dos Condes, no anno de 1738; e á nobreza de Portugal. Pela distribuição das e póde formar o elenco da Companhia: Felice (Tito), Angela Paghetti (Vitelia), Gaetano (Sexto), Isabella Mugnansi (Servilia), Francis (Annio), Giacomo Ferrari (Publio). — «A das scenas é invenção e desenho do senhor Rolerici, architecto.» Eis a descripção das scenas. Acto I. Sala de Vitelia. — Atrio do Templo de Stator...; detraz parte da Praça de Roma, magnamente ornada de arcos, pyramides e tropheos; e vista ao longe da ponte Palatina e uma grande Via-Sacra defronte, vista exterior do Capitagnifica escada por donde se sobe. Retiro do Palacio imperial. = Acto II. Porticos, Galeria com Estatuas. = Acto III. Casa com porta, e bofete com recado para escrever. Lugar magnifico que sáe a um vastissimo Amphitheatro, de que parte interior por muitos arcos: os assentos do amphitheatro estarão cheios de grande numero de gente e se verão já no campo os cumplices da condemnados ás feras.»

1738

«*Emira*, drama para musica, para se representa em Lisboa nas Hortas do Conde, este anno de 1738. I dedicado á Nobreza de Portugal.» Diz-se sempre *the novo*. A Companhia é a mesma que viera para a F da Trindade. «A invenção e architectura das scenas do Senhor Salvador Colonelli romano: «Acto I: Fecho de Dorimaspe abarracado á vista da cidade de Susa. — Sala com docel. — Praça grande de Susa e o Palacio real em perspectiva. = Acto II. Campanhas nas margens do rio Araxes. — Prisões. — Campanha á vista da cidade de Susa. — Porta da mesma cidade com ponte levadiça. = Acto III. Tendas do exército de Idreno, Camera do Palacio. — Parte exterior da cidade de Susa, com brecha aberta de uma parte.

1739

«*Merope*, drama para musica, para se representar em Lisboa no Theatro Novo da Rua dos Condes, anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal. Companhia é a mesma; apparece pela primeira Anna Checcacci no papel de Argia, princeza da Licia. «A pintura e architectura do Theatro é de Senhor Collonelli.» Mutação das scenas: «Acto I. Fecho de Messenia com Throno. Ara grande no meio com estatua de Hercules coroadado de alamo. Templo fechado, em distancia, que depois se abre. Gabinete particular. = Acto II. Montuosa, com Roca alto: gruta no meio e bosque em baixo. — Can

real. — Sala com throno e cadeiras. = Acto III. Parte do jardim real, que corresponde ao campo. Arvore grande cercada de agua por uma parte. — Sala real com grande cortina, que depois se levanta e deixa patente.»

1739

Velogeso, drama para musica, para se representar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Condes em 1739. Dedicado á nobreza de Portugal. Pessoas: Angela Paghetti (Berenice), Giuseppe Schiavoni (Velogeso), Antonio Santini (Lucio Vero), Giovana Franchi (Lucilla), Petronilla Trabó Basili romana (Anieto). Esta foi amante de Dom João V. Taresa Zanarilli Bologna (Flavio.) Não declara o nome do scenographo, mas sem duvida foi Colonelli, porque ainda em 1740 occupava este cargo.

1739

La Spinalba, o vero il Vecchio Matto, dramma comico da representar-se in Musica nel Real Palazzo de Lisbona, per il Carnovale.

1739

Carlos Calvo, drama para musica, para se representar em Lisboa, no theatro novo da rua dos Condes, no anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal. Figura pela primeira vez Francisca Paghetti no papel de Edwiges; a companhia é ainda a mesma. «O inventor e architecto das scenas, o senhor Salvador Colo-

nelli.» «Acto I. Atrio no palacio de Judith.—C
— Sala regia com throno. = Acto II. Galeria.—
magnifica e mirante aberto.=Acto III. Jardim
binete bofete.—Amphitheatro.»

1740

Alexandro na India, drama para musica, j
representar em Lisboa, no Theatro novo da R
Condes, no anno de 1740. Dedicado á Nobr
Portugal; impresso na Officina Joaquiniana de M
A Companhia estava já muito augmentada ou re
da: Pio Fabri di Bologna (Alexandre), Gaeta
letta (Poro), Francesca Poli (Cleofide), Agata I
relli (Erissena), Giuseppe Schiavoni (Gaudaste),
na Franchi (Timagene). «Architecto e inventor d
nas Salvador Collonelli.» Para que se compare
riqueza d'esta mesma Opera representada no
do Tejo, aqui transcrevemos as suas mutações:
po da batalha com exercito derrotado a distar
Deliciosa, com vista do templo de Baccho.— A
tenda de Alexandre junto ao rio.— Gabinetes re
Campanha; com o rio Idaspe, e Ponte, que se qu

1740

Madama Glanna, representada no Paço no
val. (Cyrillo, *Mem.*, p. 190.)

1740

Catão em Ultica, drama para musica, para

representar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Condes, no anno de 1740. Dedicado á Nobreza de Portugal. «A musica é do senhor Rinaldo di Capua, napolitano. Architecto e inventor das scenas, Salvador Colonelli.» Representado pela mesma Companhia.

1741

Didone abandonada, drama para musica do senhor Pietro Metastasio, para se representar em Lisboa no theatro da rua dos Condes, no anno de 1741. Dedicado á Nobreza de Portugal. Musica do Rinaldo di Capua; architecto e pintor das scenas Salvador Colonelli. Representado pela mesma Companhia.

Em 1743 acabou o privilegio exclusivo das representações dramaticas do Hospital de Todos os Santos; e tanto Antonio Ferreira Carlos não pode acabar o annuo que gosava d'elle só poder representar Operas. A contar d'este tempo, que se dá a monomania da edificação de theatros; o monarcha e as ordens religiosas decidiam a esta influencia profana. Diz Cyrillo Volnar Machado: «Os Padres do Oratorio tambem tinham um theatro, em que os seus Estudantes representavam pelo Carnaval, cujo architecto decorador era Jacinto de Oliveira, sendo os seus desenhos executados por Victorino Serra, José Bernardes e outros.» Entre os decoradores d'este theatro, tambem se conta o nome do celebre Lourenço da Cunha. D'elle diz Cyrillo: «Foi a Roma com uma pessoa da familia dos patronos, e ali avançou muito; quando voltou,

que seria pelos annos de 1744, como não era conl do, foi pedir que fazer a Ignacio de Oliveira, qu gia o Theatro dos Congregados do Espirito Santo meçou a pintar com acanhamento, mas pouco de deixou vêr o grande homem que era.» (1) As representações carnavalescas eram do instituto da Cor gação do Oratorio. Na Vida de S. Philippe Neri s «Nel tempo poi del carnevale por levar loro l'occas di andar al corso, ò alle commedie lascive, era s far fare delle representatione.» (2)

A contar de 1753 se começou a edificação do T tro Regio de Lisboa, a que tambem se chama The de de Dom José e Opera do Tejo. Nas *Memorias Artistas Portuguezes*, de Cyrillo Volckmar Mach encontramos dados importantes ácerca d'este Theat «João Carlos Bibiena, italiano, veio tambem servi theatro do senhor Dom José I, pelos annos de 1 Com elle vieram o Marcos, mui habil nas figuras tadas a tempera; e o Paulo famoso em batalhas e zes. João Berardi, que já cá estava, tambem pi uma gruta no theatro Regio, e ficou depois pint as paizagens quando o Paulo se retirou. Em quan preparava o grandissimo theatro que fez João Ca arranjou elle um Theatrinho na Casa da India, a em 1753 se representou o *Heroe Chinez*. No the grande fez-se com uma magnificencia verdadeiran

(1) *Collecção de Memorias*, p. 197.

(2) *Vita*, de Bacci Aretino, p. 130, ediç. 1666.

real, *Tito, Olympiade, Alexandre e Artaxerxes*. Os scenarios eram os mais soberbos, e os livretos que eram grandes, tinham as scenas estampadas abertas a agua forte por João Berardi. Este vasto edificio queimou-se no geral incendio de 55...» (1)

Desde 1746 achava-se em Portugal o celebre Servandoni, de uma imaginação fabulosa, o qual dirigiu os Theatros regios de Pariz, Londres, Vienna e Stutgard, introduzindo o gosto das mais extraordinarias decorações, e dos mais dispendiosos espectaculos. Diz Cyrillo: «em Lisboa fez uma festa para os Inglezes pela victoria do Duque de Cumberland em Culloden na Escossia, e muitos desenhos para el-rei.» E accrescenta: «Mas nos espectaculos excedeu Servandoni tudo quanto se tinha visto ou imaginado. No *Triumpho de um Conquistador*, fez apparecer em scena mais de 400 cavallos que fizeram suas evoluções com a maior velocidade.» (2) «Simão Caetano Nunes disse-nos que o tinha conhecido, e tinha visto em Lisboa alguns dos seus espectaculos e não acabava de os encarecer.» (3) Cyrillo ennumera outros artistas que trabalharam na Opera do Tejo; falando de Feliciano Narciso, diz: «No Theatro Regio dirigiu, subordinado a Bibiena, o partido dos pintores portuguezes que ali se occupavam.» (4) Em outro lugar d'esta obra já fica descripto tão as-

(1) *Collecção de Mem.* p. 187.

(2) *Ib.*, p. 187.

(3) *Id.*, p. 188.

(4) *Id.*, p. 195.

sombroso Theatro; durou apenas alguns mezes, e totalmente arrasado pelo terremoto de 1755. No fim da Opera *Antigone*, publicada por Francisco Luiz Antunes enumerando o catalogo das suas traducções, nomeando as seguintes Operas com curiosas advertencias:

ALEXANDRE NA INDIA, *a primeira que se representou no novo Theatro real em 1755.*

A CLEMENCIA DE TITO, *segunda que se representou no novo Theatro real em 1755.*

ANTIGONO EM THESSALONICA, *terceira que se representou no novo Theatro real em 1755.*» Foram estas as únicas peças representadas na Opera do Tejo; o terremoto destruindo-o matou a nossa vida artistica. Cantaram os melhores musicos do mundo, cuja tradição se perdeu; para lêr o modo como eram retratados, basta vêr estas linhas de Volckmar Machado: «lario que o Senhor D. José I havia dado a Gassiel Caffarelli (36 mil cruzados cada anno).» (1)

No fim da traducção da *Clemencia de Tito*, vê-se o seguinte Soneto: «*A El-rei, nosso Senhor, representando-se esta Opera no seu Real Theatro no dia em que cumpria annos:*

Senhor, se Tito foi do céu cuidado,
E dos deoses, amor pela clemencia,
Pela virtude da benevolencia
Vós sois de Deos dos deoses mais amado.

(1) *Id.*, *ib.*, p. 129.

Se a delicia dos homens proclainado
Em Roma Tito foi por excellencia,
Que diremos de um rei, que sem violencia,
Rege seus povos, e *enriquece o estado?*

Que diremos? Diremos com verdade
(Grande Rei, com que gloria hoje o repito?)
Que o vosso Throno é o throno da piedade;

Que mereceis reinar tempo infinito
Em doce paz, e sem contrariedade,
Por que sois mais clemente do que Tito.

De Frei Francisco Xavier de Santa Thereza.

Póde-se considerar este Soneto como dos primeiros versos que se distribuiram no theatro, cujo uso ainda subsiste.

A permanencia de Bibiena em Portugal exerceu uma poderosa influencia na scenographia. De Lourenço da Cunha, diz Cyrillo: «Quando Bibiena começava Erario, para admirar os espectadores com os magníficos scenarios do Theatro Regio, usou elle ser compeador na Rua dos Condes, inda que em ponto pequeno, tal é o que exige um Theatrinho de bonecos; e dizem os bons pintores que viram as suas obras, que no tanto não cediam ás do seu rival.» (1) O Theatro do Bairro Alto e o da Casa da India estavam tambem occupados pelas Operas italianas; em 1754 se representou no Bairro Alto *Achilles em Sciro*; na Rua dos

(1) Id., p. 197.

Condes em 1755, *Zenobia em Armenia*; e no Real Thro da Casa da India em 1753 *Demofonte em Thracia* e em 1754 *Artaserse*, Opera de Metastasio, posta musica por David Perez, representada a 6 de Junho nos annos de Dom José. Era architecto o celebre G. Carlo Sicinio Galli Bibiena, natural de Bolonha; inventor dos vestuarios o romano Antonio Bassi. A Companhia era composta de Tommaso Guarducci, Domenico Luciani, Antonio Raaff, Giovacchino Conti, de *Gizziello*, (1) Giuseppe Gallieni e Gio Simone Cincotti. O corpo de baile constava do inventor Andrea Alberti, detto *il Tedeschino*, Giuseppe Salomone, Pietro Micheloni, Ludovico Ronzio, Gasparo Pieri, Filippo Vicedomini, Andrea Marchi, detto *il Morino*, Gio. Baptista Gatti, detto *Schizza*, Giuseppe Belluzzi, Vincenzo Ignani e Michele Ricciolini. Tanto esta Companhia como o corpo de baile figuraram no anno seguinte na abertura do Novo Theatro Regio, aonde resplandeceram as maiores constellações musicas. A immensa queza com que Dom José adoptava a Opera italiana abafou a arte nacional; até esta época fatal, só se conhecem duas operas compostas por Francisco Antonio de Almeida.

Á vinda para Portugal do Maestro napolitano David Perez, que aqui começou a exercer a sua influencia desde 1752 até 1778, deve-se attribuir o maior desenvolvimento da Opera n'este periodo. David Perez

(1) Assim chamado do nome de seu mestre Domenico Gi

da Capella Real, Mestre dos Infantes, da
a do Brazil, e Director e Compositor da Opera
). Os seus principaes discipulos foram Antonio
a, que escreveu Operas, Serenatas e Oratorios,
Joaquim dos Santos.

ois do terremoto de 1755, em que ficaram ar-
todos os Theatros de Lisboa, não se tornou
representações dramaticas senão passados doze
sobre os serões de familia em que sómente se
o wisth, e se contavam as peripecias do cata-
Os espectaculos musicaes nem sequer foram in-
idos.

CAPITULO III

Terceiro periodo: Os Theatros Regios (1756-1762)

As Operas de David Perez depois do terremoto. — d'este maestro na educação de Luiza Todi. — Os *Musicos* depois do restabelecimento de Dom João V. — das Operas italianas, pelo Padre Francisco Belmonte. — A Opera *Il Trascurato*, de Pergolèse, no Porto em 1762. — Critica musical no seculo XVIII. — numeração dos artistas que trabalharam nos theatros de Salvaterra, Ajuda e Queluz. — Repertorio dos theatros regios. — Beckford e a musica italiana. — Decadencia das artes decorativas. — O gosto da moda ou tramoias. — Tentativa de Marcos Portugal de se cantassem Operas comicas em portuguez. — da Revolução franceza em Portugal.

Emquanto a nação portugueza gemia sob a immensa catastrophe do terremoto, a côrte a distraír-se com os espectaculos musicaes; e apezar de tudo fez representar nos Theatros regios as Operas de *Orfeo* em 1756, *Solimano* em 1757, *Enea* em 1759, e *Giulio Cesare* em 1762. (1) Cabia a este eminente artista a gloria de ter formado a cantora musical da celebre Dona Luiza Todi, e de ter levado os estrangeiros a cantora de todos os seculos. — que revelou a Garat a ideia de um canto mais natural e corrente, de uma vocalisação perfeita e expressão natural, sem exageração e sen-

(1) *Os Musicos port.*, por J. de Vasconcellos,

(2) Fétis, *Biograph. Univers.*, t. III, p. 399; d'Almeida Vasconcellos, op. cit., t. II, p. 219.

Este periodo tambem se ensoberbece com o nome de Marcos Portugal, discipulo de João de Sousa Carvalho, que succedera a David Perez. A actividade artistica reconcentra-se nos tres Theatros regios de Queluz, Salvaterra e Ajuda; é a contar de 1764 que o repertorio lyrico se engrandece á custa da decadencia da comedia nacional.

Os *Elogios dramaticos*, creação insipida do despotismo, vieram tambem embaraçar o desenvolvimento da comedia popular. Para celebrar a salvação de Dom José do attentado de 3 de Setembro de 1758, representou-se na Ilha da Madeira um *Prologo de Artaxerxes*, do insigne Pedro Metastasio «representado na Ilha da Madeira em 17, e repetido em 21 de Novembro de 1759, em obsequio da estimadissima melhora que... Dom José I, alcançou,» etc. N'este folheto se encontra uma curiosa advertencia ao leitor, que transcrevemos como uma excellente pagina historica: «Entre as festas, que alguns dos particulares leaes vassallos de Sua Magestade fidelissima expontaneamente crearam n'esta Ilha da Madeira, por occasião das melhorias que alcançou, depois de vulnerado na infelicissima noite, em que a mais barbara e a mais sacrilega conjuração intentou sobre a preciosa vida do nosso clementissimo monarcha o senhor Dom José I; não deixou de ser distincta (não sei se por ser a ultima) a exhibição de *Artaxerxe* de Metastasio, traduzido do italiano no idioma portuguez, que se representou em 17 e se repetiu em 21 de Novembro de 1759 com a decencia, que permittiu

o estado da terra ; não só na elegancia da delineação, pintura do theatro, e suas mutações, como no gosto e propriedade dos vestidos dos actores, todos ricamente trajados á persiana; e no primor com que cada d'elles executou o seu papel em tudo naturalissimamente proporcionado ao character da figura que representavam.

«Deu geralmente gosto este festivo espectáculo porque é condição privativa das cousas realmente bellas attraírem o agrado de todos: e Metastasio está em posse dos applausos de todos os espectadores das suas obras, hoje admiradas em todas as nações e o serão todos os tempos. Serviu de *Prologo* a esta peça o Drama, que pela concorrência de varias machinas, engenhosa e admiravelmente movidas, e perfeita e eficientemente obradas; e de agradaveis bem imitadas vistas de terra, mar e céu, não deixou de ter muitos admiradores; por se executar com successo, tanto bem ordenada consecutiva apparencia das machinas como na elegancia com que os actores recitaram os seus papeis,» etc. Ao passo que o gosto dos machinisticos scenicos e tramoias pervertia o gosto do publico, parece no Porto a primeira manifestação da critica scenica.

Na *Gazeta Litteraria*, começada a publicar em Porto em 1761 pelo Conego Francisco Bernardo Lima, dando conta de uma obra ingleza intitulada *Ensayo sobre o estado presente do Theatro em França, Inglaterra e Italia*, transcreve a seguinte passagem

que depois commenta: «Tem-se frequentemente dito contra as Operas italianas, que são obras muito mediocres, compostas meramente por amor da musica, sem genio ou exactidão. Não se póde negar que ha muitas, que não são obras acabadas; mas estas ainda assim não são despreziveis, como as representam os antagonistas da Opera italiana. Nas arias ha pensamentos bonitos, que se se podessem traduzir exactamente na nossa lingua, encontrariam sem duvida muitos admiradores, ainda entre aquelles que estão tão fortemente preoccupados contra as Operas.—As Obras dramaticas de Metastasio, que são compostas quasi á maneira dos antigos poetas tragicos, e com mais exacta observancia das unidades, não se póde negar que são Poemas de um merecimento pouco inferior ao das produções de Sophocles, Eschylo e Euripedes. Apostolo Zeno, que tem composto no mesmo gosto, é na opinião de muitos o que compete com Metastasio.—Emfim a Opera italiana, quando une ao mesmo tempo as bellezas da Poesia, a graça da magnificencia dos vestidos, a pompa das decorações e os encantos da Musica, é certamente o mais exquisito de todos os divertimentos dramaticos.» O Padre Lima, que era protegido na publicação da *Gazeta* por Dom João de Almada e Mello, Governador da cidade do Porto, e que alí introduzira a Opera italiana, accrescenta: «Deixaremos este extracto sem outro commentario mais, que o de observar simplesmente que... o auctor segura ao publico que as suas opiniões não são effeito de amisade ou da

má vontade, mas sim dictames de uma critica immoral... (1) Para que se veja qual o estado da critica litteraria e musical, transcrevemos alguns trechos do do Francisco Bernardo de Lima ácerca de uma Comedia de Pergolèse, representada no Porto em 1762: *Descuidado*, opera comica para se representar no Theatro publico da cidade do Porto. Dedicada á Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna Joaquina de Lencastre. Porto; na Officina do Capitão Manoel Pedroso. 1762.» Escreve o antigo redactor da *Gazeta Litteraria*: «Todas as bellas-artes dependem da vista e do ouvido. E he sem duvida que nas Operas italianas ou estas sejam heroicas, ou comicas, se acha o mais lisongeia estes dois sentidos, e o que ao mesmo tempo diverte o entendimento, quando a composição ou a ficção é boa ou bem ideada. Não são as Operas senão ficções representadas em musica vocal e instrumental: as heroicas se chegam ás Tragedias, como de Apostolo Zeno e Metastasio; e as Comicas são verdadeiras comedias cantadas para fazer maior impressão nos ouvintes, as quaes tendo por fim ridicularisar algum vicio geral, e civilisar os habitantes de uma grande cidade, se acham estabelecidas para este fim nas cidades mais populosas da Europa, concorrendo os Monarchas ou os Senados com algum contingente extraordinario para poder supprir as despesas que necessariamente se devem fazer não só com os Actores, mas

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. 1, p. 33. — 1761.

com as decorações dos Theatros, que é o que agrada á vista, e por isso uma das partes essenciaes da Opera; e tambem com as danças dos intermedios para excitar a attenção dos expectadores, que sem isto com rasão se infastiariam no segundo acto, por não poderem tolerar no espaço de quatro horas a continuação da musica vocal, mas differente dos Recitados e Arias.» Depois de falar da pobreza do Theatro do Porto, por falta de subsidio do Senado, conclue: «Todos sabem que Genova é uma republica que só subsiste pelo seu negocio de economia, julga necessaria a conservação de dois theatros excellentes nas duas extremidades da cidade. Parma com a metade do povo do Porto, e muito menos commercio, tem theatros que poderiam decorar as mais formosas capitaes da Europa. Em uma palavra, em todas as cidades de alguma consideração, em que se sabe o que convém ao estado, se promove tudo o que diz respeito a este exquisito divertimento, por conhecer que a despesa de uma pequena somma, que circula no mesmo paiz, produz os melhores effeitos que se podem imaginar para o bem da sociedade.»

Na Opera *Il Trascurato*, a celebre cantora Giuntini fazia a parte de Lisaura; eis como o Padre Lima critica o seu canto: «Tem-se admirado communmente aquelle continuo combate que algumas vezes havia entre essa e a orchestra; e suppômos que o fim d'isto não era outro senão vêr quem perderia primeiro o alento. Sabemos que este uso é quasi geral em todas as Operas da Europa; mas nem por isso se segue que seja cousa

optima porque admira mais do que entenece. O bem que d'aqui pode resultar, será um infeliz ti como o da cantarina Salvaia, que com esta coicia fez arrebentar o mais perfeito trompa siciliano da Sardenha; o que deu uma grande honra áqueller. Se isto póde executar a primeira actriz do Porto, não será melhor que mostre clara melodia da sua voz, do que querer requintar a das Arias v. g. de Pergolèse com variações inúteis e do que só usar da arte de economisar o alento para executar depois passagens difficil pouco ou nada movem. A isto chamamos musical que não consiste mais do que em uma coleção de sons difficeis, que podem agradar aos ouvidos mas nunca penetrar até ao intimo da alma. Melhor seria empregar a melodia do canto para as imagens da poesia e embellecer as modulacoes da voz pelos agrados da harmonia, que é o que chamamos *musica expressiva*.» Lima define depois o Bom Actor da Companhia, que considera um dos primeiros do theatro, pelo talento de se fazer entender; Lima é mais atilados espiritos que viram ligada ao Canto a sorte da Opera: «é certo que algumas imprudencias que só podem achar nas Operas italianas não são communs ás Operas de todas as nações, por se representarem ordinariamente como devem, e ao lugar de se seguirem as regras ditadas pela boa musica só se observa uma musica artificial variada com decorações e ornatos artificiaes, não devendo ser esta

representação do gesto exagerado assim como a musica é a expressão mais forte da declamação: mas como os Principes e grandes estão occupados de negocios serios, preferem para descansar das suas fadigas este genero de espectaculos, que não pede muita attenção, sem que por isso deixem de ser estes espectaculos os mais divertidos do mundo.»

N'esta critica, o Padre Lima tambem destróe as objecções que se levantavam contra a verosimilhança das Operas, onde contra a natureza se cantava em verso. Resumimos os seus raciocinios: «Quando conversamos, diz o Abbade Orsei (*Reflessioni sopra i Drami per musica*), empregamos para dar força ao que dizemos, diversas inflexões de voz: isto que nos succede na vida ordinaria tem mais logar nos theatros, onde a exageração pede que esta expressão seja mais forte, e por isso se usa com felicidade do verso. Mas como esta exageração deve mostrar-se mais nos poemas lyricos, vem por fim a ser a mesma exageração necessariamente musica: e na verdade, assim como na harmonia do discurso o verso é a exageração da prosa, é tambem a musica a exageração do verso.» Accrescenta em seguida, caracterisando as escholas: «Comtudo, não podemos approvar todas as Cantatas, Sonatas e symphonias dos dramas italianos em musica, as quaes podemos chamar ridicularias sonoras. Para isto é necessario bom gosto, razão e philosophia. Devem as symphonias imitar naturalmente alguma cousa que já ouvimos, como v. g., uma tempestade, uma batalha etc.,

ou dar a entender naturalmente o que não ouvimos, como o silencio, v. g. de *Armida*, o ruido que se suppoz fazer uma sombra saído do tumulto, etc., onde deves haver uma verdade de conveniencia.» — «N'isto estão os Francezes muito superiores aos Italianos depois do famoso Lulli. A sinfonia de Mr. des Touches, que precede o oraculo das arvores de Dodone, em que o estrondo das folhas d'estas arvores são imitadas pelo canto, pela harmonia, e pelo rithmo musico, dispõe o auditorio a achar verosimilhança, fazendo crível que um som como aquelle devia proceder e preparar os sons articulados do oraculo. As sinfonias do Silencio de *Armida*, e os sons da guerra do *Theseu* por Lulli, a sinfonia que imita uma tempestade na opera *Alcyone*, de Harais, etc., fizeram criveis todos os affectos da musica antiga, em que se imitava o natural e não se fazia caso do que é só difficil.» Em seguida o padre Lima torna a fazer sentir a triste influencia do Cesarismo sobre a Opera: «A expressão do pensamento, do sentimento, das paixões, etc., deve ser, como diz o famoso Rameau, no seu *Codigo de Musica pratica*, o verdadeiro fim da Musica: cuidamos só até agora em divertir mo-nos com esta arte, contentando-se o ouvido com algumas flores diversamente dispersas, e com variedade de movimentos e acção da pessoa que canta, a qual faz algumas vezes um sentimento que de nenhuma sorte exprime pela musica.» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, t. II, p. 96 a 110.

As Operas citadas pelo padre Lima, *Armida*, e *Theseu* de Lulli, *Alcyone* de Marais, com certeza precederam a representação do *Trascurato* de Pergolèse, pela Companhia da Giuntini.

Em Lisboa, as Companhias que cantavam nos Theatros regios eram formadas dos cantores da Capella real; Dom José mandou vir de Italia um librettista, chamado Gaetano Martinelli, de quem fala com respeito Manoel de Figueiredo. Nas *Memorias* de Cyrillo Volkmar Machado, existem curiosos dados ácerca da construção dos Theatros regios. Falando de Bibiena, diz: Deu o desenho para o Theatro da Ajuda, e antes de ir (1753), tinha mandado o de Salvaterra. Morreu poucos annos de 1760, e succedeu-lhe interinamente Ignacio de Oliveira.» (1) Em outro logar acrescenta: «Ignacio de Oliveira Bernardes, como Decorador, teve a direcção dos Theatros de Queluz e dos Theatros regios, epois de falta de Bibiena até á introducção de Jacomozzolini.» (2) D'este ultimo conta: «Veiu da Italia a patria, convidado pelo Bibiena, para o ajudar a reedificar o Theatro regio... Em 67 ou 68 foi chamado a Lisboa para dirigir os scenarios do Theatro regio da Ajuda, emprego em que proseguiu até aos annos de 1786 ou 87, tempo em que falleceu tendo quasi 70 annos.» (3) José Antonio Narciso tambem trabalhou nos theatros regios: «Em quanto Ignacio de Oliveira foi

(1) *Mem.*, p. 188.

(2) *Id. ib.*, p. 93.

(3) *Id. ib.*, p. 190.

architecto decorador do Theatro regio, José An Narciso dirigia a pintura dos scenarios que elle iitava, e ainda depois da vinda de Azzolini foi diri Salvaterra a pintura da Burleta determinada pelo mo Ignacio. No tempo de Azzolini pintou um que em competencia com outro pintado por Je mo Gomes.—... sendo compadre de Manoel Ca de Sousa, imaginava e desenhava a maior part ornamentos e quadraturas que elle fez executa suas obras, o que era feito com grande magisterio, mas no mau gosto alemão, que ainda por cá se va.» (1) E de Manoel Caetano de Sousa: «Teve i uso de riscar e pintar quadraturas no Theatro R e nos outros, assim com em tecto.» (2) «Ignac Oliveira foi sempre architecto dos Theatros *que festas se armavam e desarmavam em Queluz*, e do narios que ali se executavam, cuja pintura costu incumbir ao nosso Narciso.» Eis a memoria de artista: «José Caetano Syriaco, pintou no seu p pio ornatos, paizagens e quadraturas nos Theatr gios, tempos em que Pedro Alexandrino pintava figuras; e como alcançou a moda dos pannos pin para adorno das casas, fez grande numero d'elle boa acceitação, pintando tambem nos theatros d te figuras e paizes.» (3) Os nomes dos cantores d theatros são tambem conhecidos, porque se enco:

(1) Id. ib., p. 220.

(2) Id. ib., p. 223.

(3) Id. ib., p. 115.

no elenco que acompanhã geralmente os librettos. Resta-nos enumerar algumas Operas não conhecidas que n'elles foram cantadas : (1)

No Theatro de Salvaterra

- 1765 — *Demetrio*, de David Perez; letra de Metastasio. Cantada por Gio Baptista Vasques, Giuseppe Jozzi, Lorenzo Ziagetti, Lorenzo Maruzzi, Giuseppe Orti, e Francesco Cavalli.
- 1766 — *La Cascina*, musica de Giuseppe Scolari, letra de Polisseno Fegejo.
- 1767 — *Notte critica*, no carnaval. Musica de Nicolo Piccini; letra de Polisseno Fegejo.
- » — *Enea nel Lazio*, musica de Jomelli.
- 1768 — *Le Vicende amorose*, no carnaval. Musica de Ferdinando Bertoni.
- » — *Pelope*, musica de Jomelli.
- 1769 — *Il Velogeso*, musica de Jomelli.
- » — *La Finta Astrologia*, no carnaval. Musica de Piccini.
- 1770 — *Il Ré Pastore*, drama de Metastasio; musica de Jomelli.
- 1771 — *Semiramide*, no carnaval. Letra de Metastasio; musica de Jomelli ao serviço de S. M.
- » — *Il Cacciatore deluso*, drama de Gaetano Martinelli, poeta ao serviço de S. M. F.; musica de Jomelli.

(1) Completa o Cap. 1, do liv. v, p. 30 a 41.

HISTORIA DO THEATRO

- 3 — *La Lavandarine*, farceta de Francesco Ma-
musica de Francesco Zannetti.
- » — *La Fiera di Sinigaglia*, drama de Polissen-
Fegejo, arcade; musica de Domenico Fis-
chietti, maestro napolitano.
- » — *La Pastorella illustre*, libretto extraído da
Pastora dos Alpes, de Marmontel. Arranjo
poetico de Tagliazzucci, musica de Jomelli.
- 1774 — *L'Inimico delle Donne*, drama de Giovanni Ber-
tati; Musica de Baldassar Gallupi, mestre
da Capella Ducal de S. Marcos de Veneza.
- 1775 — *L'Inconstante*, musica de Piccini.
- » — *I Filosofi Imaginari*, musica de Genaro Asta-
rita.
- » — *Il Testore inganato*, musica de Luigi Mare-
chalchi.
- 1784 — *Del Finto il vero*, letra de Saverio Zini; r-
sica de Paesiello.
- 1785 — *La vera Constanza*, no carnaval; musica:
Jeronymo Francisco de Lima.
- » — *L'amor constante*, no carnaval. Musica d-
marosa.
- 1791 — *La Bella Pescatrice*, musica de Pietr-
glielmi.

No Theatro de Queluz

- 1768 — *Il sogno di Scipione*, letra de Metast-
sica de Luciano Xavier.

- 2 — *Issea*, serenata pastoral, de Caetano Pugnani.
- 9 — *Perseo*, serenata de João de Sousa Carvalho, letra de Martinelli.
- 1 — *Il Natal d'Apollo*, em 25 de Julho. Letra de Saverio Mattei; musica de Pasquale Cefaro, mestre da Capella da rainha de Napoles.
- ! — *Bireno ed Olimpia*, em 21 de Agosto, no natalicio de D. José, Principe do Brazil. Musica de Antonio Leal Moreira; letra de Martinelli.

No Theatro da Ajuda

- *L'Amore in Musica*, musica de Antonio Beroni.
- *Le Vicende delle sorte*, musica de Piccini.
- *L'incognita perseguita*, nos annos de D. Marianna Vittoria. Musica de Nicolo Piccini.
- *Il ratto della Sposa*, a 6 de Junho, nos annos de Dom José. Musica de Guglielmi.
- *L'Isola della Fortuna*, poesia de Giovanni Barti; musica de Andrea Luchezi Veneti.
- *Faetonte*, no natal de Dom José. Drama de Mattia Verazzi, musica de Jomelli.
- *La Schiava liberata*, nos annos de D. Marianna Vittoria. Letra de Martinelli; musica de Jomelli.
- *La Nitteti*, no anniversario de D. José. Letra de Metastasio; musica de Jomelli.

1772 — *Ezio*, no natalicio de D. Marianna Vit
Letra de Metastasio; musica de Jome

1774 — *Il Trionfo di Clelia*, letra de Metastasio
sica de Jomelli.

1775 — *Li Napotelani in America*, drama de
cesco Cerbone; musica de Nicolo Picc

N'este tempo a musica italiana produzia uma
nação geral; por toda a parte se cantava; Jom
David Perez eram uns deoses.

Na Carta IX, de lord Beckford, datada de
Junho de 1787, se fala da musica italiana no con
das Salesias: «Desnecessario é referir-vos que p
mos meia hora deliciosa, falando de musica, fl
devoção com as meninas; quasi nos ia esquece
promessa de ouvir cantar a Scarlatti, cujo pae, d
gem italiana, antigo capitão de cavalleria, resid
muito longe do convento da Visitação;» etc.

«A dona da casa, senhora ainda moça, enca
me á primeira vista pelas suas maneiras engraça
modestas; porém quando cantou algumas arias de
posição do famoso Perez, não só me deleitou, f
pasmal: a sua voz modula-se com uma neglig
desaffectada nos tons mais patheticos. Posto que
adoptado o estylo magistral e scientifico de Ferr
um dos primeiros cantores da rainha, dá uma si
cidade de expressão aos trechos mais difficeis, l
lhando as effusões d'alma de uma heroína de n
trinando solitaria no recondito das florestas. — S

le n'um canto obscuro sem dar fé nem do que se passava no aposento, nem das extravagantes physionomias dos que entravam ou saíam; as vistas attentas, o cochichar e mexericos da assembleia eram para mim cousas perdidas; não fui senhor de proferir uma syllaba, e bastante me affligiu que uma despotica tia velha insistisse em que não se cantasse mais, e propozesse uma partida de dança. Do intimo da alma desejei que toda a parentella e seus amigos fossem na occasião perficados por algum obsequioso nigromante, e nada mais queria, ainda em risco de me levar o diabo, do que ouvir sem interrupção a cantora sereia até alvorecer o dia.» Os particulares tambem tinham theatros para cantarem em familia; do Theatro do Conde de Marialva, na quinta de Marvilla, dizia Beckford: «Ha aqui um pequeno Theatro para Operas.» (1) Este mesmo gosto do seculo XVIII se prolongou até meado do mesmo seculo no Theatro das Larangeiras, do Conde de Arrobo.

A contar do meado do seculo XVIII, a scenographia portugueza começou a decaír; muitas das vistas dos theatros regios vieram servir no Bairro Alto e na Rua dos Condes. Diz Volckmar Machado: «Pelo meado do ultimo seculo, os Galliari e os Gouzagas introduziram um estylo mui prompto, mas pouco asseiado e muito imperfeito, para ser usado nos Theatros das Feiras, onde se entra por poucos *baiocos*. Infelizmente este

(1) Carta xi.

mau estylo foi aqui introduzido no fim do seculo, e de
de então tem este genero de architectura declinado tan-
to, que o podemos considerar como quasi perdido.» (1)
O gosto das Operas invadiu tambem os Theatros do
Bairro Alto, Salitre e Rua dos Condes; n'estas cir-
cumstancias se revelou o genio de Dona Luiza Todi;
em uma peça representada no Bairro Alto em 1770,
intitulada *Il Viaggiatore ridicolo*, de Goldoni, posta
em musica por Scolari, entre os nomes dos cantores
Giuseppe Trebbi, Nicodemo Calcina, Pedro Antonio,
Angiola Brusa e Maria Giovacchina, vem citada tam-
bem a celebre Cecilia Rosa de Aguiar, e Luiza Todi.

Da vida artistica dos outros theatros da côrte e da
d direcção que tomavam os espectaculos, são de alta im-
portancia as palavras de Cyrillo Volckmar Machado:

«Pelos annos de 1787, tempo em que Manoel da
Costa contentava tanto o publico com as lindas tra-
moias que fazia para os *Elogios* na Rua dos Condes, o
Gaspar não era feliz com as suas no Salitre, por cujo
motivo Paulino José da Silva encarregado da Empre-
za, mandou vir Theodoro Bianchi famoso machinista
italiano por intervenção de Marafe, que era o mestre
dos Bailes e muito seu amigo.

«Bianchi fez as tramoias para a *Artemisa*, para a
Rabicortena, e para outras peças: era natural de Mo-
dena, e começou a estudar ali mesmo a perspectiva:
depois elle e seu Mestre ajudaram a pintar os scena-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 174.

que Antonio Galli Bibiena, irmão de João Carlos, ali fazer pelo tempo da feira. Os tres irmãos Galli em Milão, e Gonzaga em Veneza, tinham introduzido o uso de pintar tudo no chão; estylo um pouco rude, mas muito imperfeito e enxovalhado. Antonio Galli, Mignola e Baila o seguiam; hoje infelizmente esse todo introduzido. Bianchi fez muitas tramoias nos theatros de Hespanha; esteve 8 annos em Barcelona, e depois em Valença, 30 em Lisboa, aonde... mor-
(1)

«Em quanto elle esteve addido á Rua dos Condes do mudado de Theatro), um certo Scopeta, marcião, fez algumas obras magicas no Salitre, que por elle vieram a custar a vida, morrendo entalado em alçapão. Domingos Scopeta, seu filho, pintor theatro de ornato e figura, foi discipulo de Mazzoneschi e bem de Philiberto.»

Manoel da Costa: «foi estudar a Arte na escola de João Caetano Nunes, quando elle regia tambem o theatro da Graça, aonde podemos dizer que se creou, e teve occasião de aprender o mecanismo das tramoias ali fazia um bom Machinista hespanhol... Em 83, por morte de seu mestre, succedeu-lhe na direcção da pintura do Salitre... Em 87 foi Emprezario na empresa dos Condes com Domingos de Almeida; largando a empresa ficou como Pintor e teve grandes al-

(1) Id., p. 228.

(2) Id., p. 229.

em a pôr nas regras da harmonia musical? a isto mais a rasão de attendermos a que na guagem se faz mais geral a instrucção e mais cionado o divertimento para os nossos patricios. — Tudo isto nos faz trabalhar com gosto perança de aproveitamento, expondo-nos por mo outra vez na presença do publico com o I titulado *Os Viajantes ditosos*, posto em mu nosso Mestre de Capella o Senhor Marcos Ant jos talentos se tem assás acreditado.» N'este bretto se lê: «A Musica é do Senhor Marcos Mestre actual do referido Theatro, e Organist positor da Santa Igreja Patriarchal.» N'este te da se luctava contra a estúpida lei de D. Ma virtude da qual as mulheres não podiam pizar a Opera encontrou em Marcos Portugal um fecu dor, que todas as côrtes da Europa ouviram sombro de 1788 até 1819. O apparecimento nio em Portugal foi um esforço superior á no reza, que produziu aquelle phenomeno para s para sempre. Marcos Portugal, para Monsign e Lesueur, os compositores dos hymnos da R era tido na conta do homem que mais servi

e introduzia para mobilisar a sociedade portu-
e livral-a do cretinismo em que a lançaram os
eis; as ideias da Revolução franceza propaga-
, andavam no ar, como o perfume de uma auro-
ovos tempos. O Intendente da Policia, Ignacio
Manique, procurava abafar o sentimento da li-
e; em um Officio de 1791, com data de 17 de
pro, se lê: «Tendo noticia que em uma taberna
. em uma travessa da rua direita dos Remula-
e sâe ao caes, se juntavam uns estrangeiros,
lo ao som da rabeca todas as noites, e que as
s eram revolucionarias, e que nos intervallos
avam em voz alta em francez, approvando os
mentos da Convenção, e terem por justa a mor-
uiz XVI, da rainha e da infanta, e applaudindo
som da rabeca e das cantigas, e não faltavam
mesma taberna, e a executar o que refiro...» (1)
e Officio de Manique era dirigido ao primeiro
o, Marquez da Ponte de Lima; sem duvida as
s revolucionarias eram os hymnos de Méhul, *A*
on, Chant des Victoires, Hymne sur la mort de
d, Hymne des Vingt-deux, Le chant du retour,
ie pour la fête des epoux. Lesueur tambem es-
bastantes hymnos para as festas da Revolução;
os apenas o *Hymne pour l'inauguration d'un*
à la liberté, cantado no anno segundo da Re-

publica. Monsygnny, Dalayrac, Gratry e Cher também compozeram bastantes hymnos para celebras commemorações dos fastos revolucionarios. Através da musica, instrumento com que o Cesarismo se servia, se inoculavam em Portugal as ideias da dignidade humana. Ao passo que os theatros se calavam a musica penetrava nos cafés. A este proposito cito o Officio do Intendente Manique: «Confesso V. Ex.^a, que lembrando-me do que acontecia em Paris em toda a França, cinco annos antes do anno de 1793, pelas tabernas e pelos cafés, pelas praças e pelas assembléas; a liberdade e indecencia com que se fazião nos mysterios mais sagrados da religião catholica romana, e na sagrada pessoa do infeliz rei e da rainha e lendo as Memorias do Delphim, pae d'este infeliz monarcha do memorial que apresentou a seu pae Luiz xv, anno de 1755, que foi estampado em 1777, digo V. Ex.^a que julgo ser necessario e indispensavel que se mande tomar algumas medidas para que de uma vez se tire pela raiz este mal que está contaminando todo e insensivelmente... e estes mesmos motivos obrigam a repetir a V. Ex.^a que em Lisboa ainda não informam) se acha Brossonet, socio do Robespierre igualmente me dizem que este terrivel homem figurou algumas vezes na Casa do Espirito Santo de Lisboa com o Padre Theodoro de Almeida; e outras vezes com o abbadé Correia...» O mesmo Intendente accusa a *maçonaria de Lisboa* de republicana. Estava lançado o veneno que produziu os homens de 1820.

Foi a musica a fórma da arte que mais vulgarizou o enthusiasmo da Revolução. O Theatro que até aqui imitava ora o gosto hespanhol ora o italiano ou francez, em breve vae mostrar a realidade do sentimento novo da liberdade. Aqui realisa-se o proverbio oriental: A verdade é grande, ella triumphará.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVII

(Continuação)

- 1—Dialogo dos montes: auto que se representou com a maior espèctação na synagoga, por Rehuel Gessurun; ou Dialogo em verso portuguez sobre os sete montes sagrados da Casa de Jacob.
- 3—Auto das Padeiras, chamado da Fome, anonymo.
- 4—D. Maria Telles, tragedia por Francisco de Sá de Menezes.
- 5—Pedir favor al contrario, por D. Miguel de Barros.
- 5—El canto junto al encanto.
- 5—El Español de Oran.
- 7—O Entremez do Poeta, por Francisco Rodrigues Lobo.
- 5—El Alcalde mas que tonto, por Manoel Coelho Rebello.
- 5—Los trez imigos del Alma, idem.
- 5—Almotace borracho, idem.
- 5—Assalto de Villa Vieja, idem.
- 5—Conselhos de um Letrado, idem.
- 5—Do Negro mais bem mandado, idem.
- 5—Del Ahorcado fingido, idem.
- 5—El engaño del Alferes, idem.
- 5—El Picaro hablador, idem.
- 5—El Capitan mentecapto, idem.
- 5—Dos Cegos enganados, idem.
- 5—Dos Alcaldes, engano de una Negra, idem.
- 5—De um Soldado e sua patrona, idem.
- 5—Los Valientes mas flacos, idem.
- 5—Dos Sargentos borrachos, idem.
- 5—Dos caras siendo una, idem.
- 5—Castigos de un Castellano, idem.
- 5—La burla mas engraçada, idem.
- 5—Reprehensiones de un Alcalde, idem.
- 5—Las fingidas viudas, idem.
- 5—Sapatero de Viejo y Alcalde de su lugar, idem.
- 5—As Padeiras de Lisboa, idem.
- 5—El enredo mas bizarro, idem.
- 5—El defunto fingido, idem.
- 5—As Regateiras de Lisboa, idem.
- 1—Comedia famosa dos successos de Jahacob e Essan, composta por um celebre, etc., (é em redondilhas.)

Seculo XVIII

- 1709—Lôa do Silencio, por Nuno Nisceno Sutil.
 1709—Entremez de Santintrudo, idem.
 1709—O que perde o mez não perde o anno, idem.
 1709—Da vossa farinha, que nanja da minha, idem.
 1709—Das Regateiras, idem.
 1709—Muita bulha e tudo nada, idem.
 1709—Dos Pexes, idem.
 1709—Das Fogueiras de Sam João, idem.
 1709—Do Estudante ferrolhado, idem.
 1709—De los Criados, idem.
 1709—Del Soldado Auxiliar, idem.
 1709—De Dom Quixote, idem.
 1709—De Dom Faceyra, idem.
 1712—Alfea y Aretusa, por Luiz Calisto da Costa e Faria.
 1713—El Poder de la Harmonia, idem.
 1716—Entremez del Nobio burlado.
 1716—Entremez del Sacristan hechizero.
 1716—Entremez del Embaxador e Mugiganga de Matachines.
 1716—Entremez del Page y el Soldado.
 1716—Entremez del Valiente flaco.
 1716—Entremez del Estudiante critico.
 1716—Mugiganga de las Beatas.
 1716—Entremez de la Renegada de Vallecas.
 1716—Entremez de Don Roque.
 1716—Entremez de Don Estanislau.
 1716—Entremez del Papagaio.
 1716—Entremez dos Flamengos.
 1716—Entremez de las Chirimias.
 1721—Auto do Casciro d'Alvalade, anonymo.
 1722—Auto dos Escrivães do Pelourinho, anonymo.
 1727-1740—As regateiras e Malsins, por Frei Lucas de Sar
 Catherina. Ms.
 1727-1740—O exame das danças, idem, idem.
 1727-1740—Dos Bichos, idem, idem.
 1727-1740—Dos Officios, idem, idem.
 1727-1740—Jardim de Apollo, idem, idem.
 1727-1740—O carro de Phaetonte, idem, idem.
 1727-1740—O Polyphemo, idem, idem.
 1727-1740—Entremezadas para Sam Gonçalo, idem, idem.
 1727-1740—O Entremez dos Malsins, idem, idem.

- 1733—Vida do grande D. Quixote de la Mancha, por Antonio José.
- 1734—Esopaida ou Vida de Esopo, idem.
- 1735—Os Encantos de Medea, idem.
- 1736—Amphytriões, ou Jupiter e Alemena, idem.
- 1736—Labaryntho de Creta, idem.
- 1737—Guerras de Alecrim e Mangerona, idem.
- 1737—As Variedades de Proteo, idem.
- 1737—Lucio Papirio, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
- 1737—De bem para melhor, trad. do italiano, idem.
- 1737—Scandenbergh, Opera trad. do italiano, idem.
- 1738—Precipicio de Phaetonte, por Antonio José.
- 1740—Apolonymo em Sidonia, imitação de *Alessandro in Sidonia*, de Apostolo Zeno.
- 1740—Thalia sacra, 1.^a Parte, contendo 4 dramas metrificados sobre varios mysterios, por Francisco de Sousa Almada.
- 1741—A Ninfa Siringa, por Alexandre Antonio de Lima.
- Novos encantos de Amor, idem.
- Adriano em Syria, trad. de Metastasio, idem.
- Filinto Perseguido, trad. de Metastasio, da *Siroe em Se-leucia*.
- Os Encantos de Circe, por Alexandre de Lima.
- 1741—Semiramis em Babylonia, idem.
- 1741—Os Encantos de Merlim, idem.
- 1744—Victoria pela innocencia, p.
- 1745—Polinardo em Suecia, por Antonio Gomes da Silva Leão.
- 1746—Entre amorosos enredos o amante mais desvelado, por Antonio Gomes da Silva Leão.
- 1746—Novo e curioso Auto Sacramental da Jornada do Menino Deus para o Egypto e morte dos Innocentes.
- 1750—Da fé o throno Affonso exalta, na conquista de Lisboa. Comedia em verso octosyllabo, pelo Padre José Manoel Penalvo (psendonimo: Jayme Marcellino Pontes).
- 1751—Merope, de Scipião Maffei, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
- ? —Iphygenia em Tauris, d'Euripedes, trad. do grego, idem.
- 1752—Amor perdôa os agravos, por Vicente da Silva.
- 1753—Draina tragico de S. João Nepomuceno.
- 1755—Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Esteves da Fonseca.
- 1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Manoel Pereira da Costa.
- 1755—A Clemencia de Tito, idem.

1755—Demofonte em Tracia, *idem*.

1755—Antigono em Thessalonica, *idem*.

1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Francisco Luiz Ameno.

? —Zenobia em Armenia, trad. de Metastasio, (Sob o pseudonymo de Fernando Lucas Alvim).

1756-1777—A Eschola da Mocidade, por Manoel de Figueiredo.

—Perigos da educação, *idem*.

—O Dramatico afinado, *idem*.

—Os Paes de Familias, *idem*.

—Apologia das damas, *idem*.

—Osmia ou a Lusitania, tragedia, *idem*.

—Fastos de amor e amisade, c., *idem*.

—Mappa da Serra-Morena, com itinerario e cruces, por outra, o Jogo

—O Fatuinho, *idem*.

—A mulher que o não parece, *idem*.

—Poeta em annos de prosa, *idem*.

—Ignez, tragedia, *idem*.

—A Grifaria, *idem*.

—Alberto Virola, *idem*.

—Os Censores do Theatro, *idem*.

—O Ensaio comico, *idem*.

—As Irmãs, (D. Maria Telles) *idem*.

—A Velha garrida, trad. de Quinault, *idem*.

—A sciencia das damas e a pedantaria dos homens, trad. de Molière, por Manoel de Figueiredo.

—O Jogador, trad. de Regnard, *idem*.

—O Cid, de Corneille, *idem*.

—Cinna ou a Clemencia de Augusto, de Corneille, *idem*.

—Catão de Addison, *idem*.

—L'Impostor Raveduto, trad. de Audalgo Tolerdermio, *id*.

—O Cioso, comedia do Doutor Antonio Ferreira, expurgada segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo, *id*.

—Ifigenia em Aulida, de Euripedes, *idem*.

—A mocidade de Socrates, *idem*.

—O Acredor, *idem*.

—Andromaca, *idem*.

—O Homem que o não quer ser, *idem*.

—Lucia ou a hespanhola, trad., *idem*.

—Fragmentos de uma comedia, *idem*.

—O Avaro dissipador, *idem*.

—O Indolente miscravel, *idem*.

—O Fidalgo de sua propria casa, *idem*.

- 1756-1777—*Edypo*, tragedia, trad. por Manoel de Figueiredo.
—*Artaxerxes*, idem.
—*Viriato*, idem.
—*João Fernandes feito homem*, idem.
—*A Farçola*, idem.
—*O Passaro bisnau*, idem.
—*El engano escarmentado*, idem.
- 177.-1824 —*Cora e Alonso, ou a Virgem do Sol*, drama pela Viscondessa de Balsemão, Ms.
- 1758—*Cesar*, trag. por Theotonio Gomes de Carvalho.
- 1759—*Talhada está a ração para quem a ha de comer*, por Manoel José de Paiva.
- 1760—*Edipo*, de Sophocles, trad. do grego, por Francisco José Freire.
- 1761—*Pratica de tres Pastores a saber: Rodrigo, Loirenço e Sylvestre*, aos quaes apparecendo-lhe um Anjo a noite do Natal, espantados chamam um ao outro.
- 1762—*Athalia*, de Racine, trad. de Francisco José Freire.
- 1762—*Mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*, trad. de Metastasio.
- 1764—*Astucias de amor e zelos, ou aborrecer amando*, por J. da S. M. D., p.
- 1764—*Amor não pôde occultar-se*.
- 1764—*A Fortuna não é como se pinta*, por Manoel J. de Paiva.
- 1764—*Mais heroico segredo, ou Artaxerxes*, trad. de Metastasio, v.
- 17? —*Mais pôde a criação que o sangue*.
- 1764—*Só o amor faz impossiveis*, por Manoel José de Paiva.
- 1765—*Ezio em Roma*, v.
- 1765—*Mulher prudente, e o jogador confundido*, v.
- 1765—*O Oedipo*, de Sophocles, trad. de Francisco de Pina e Mello.
- 1766—*Mais heroica virtude, ou a virtuosa Pamella*, trad. do italiano, v.
- 1768—*Confusão de um retrato*, por D. L. R., v.
- 1768—*Cavalheiro e a Dama*, v.
- 1768—*Tartuffo ou o Hypocrita*, de Molière, traduzida pelo Capitão Manoel de Sousa.
- 1768—*Antigono em Thessalonica*, de Metastasio, trad. de Marcellino da Fonseca Mine's Noot (*Filinto Elysio*.)
- 1768—*O Cinto magico*, de João Baptista Rousseau, idem.
- 1768—*Mulher sabia e prudente*, por Frei José de Santa Rita.
- 1769—*Edipo de Seneca*, trad. por Francisco José Freire.
- 1769—*Medea*, de Euripedes, trad. do grego, idem.

- 1769—*Medea* de Seneca, trad. do grego por F. José Frei
 ? —*Hecuba*, de Euripedes, trad. do grego, idem.
 —*Phenicios*, de Euripedes, trad. do grego, idem.
 —*Hercules furioso*, de Seneca, idem.
 —*Iphygenia em Aulide*, trad. do grego, idem.
- 1769—*O Peão fidalgo*, de Molière, trad. do Capitão Mar Sousa.
- 1770—*Entremez da Assembléa do Isque*, por Leonard Pimenta e Antas.
 ? —*O velho impertinente e allucinado*, idem.
- 1770—*A ambição dos Tartufos invadida*, entremez por Le José Pimenta e Antas.
 ? —*O Peralta mal criado*, idem.
- 1771—*A Serva amorosa*, trad. de Goldoni.
- 1771-1826—*Montezuma: rei do Mexico*, trag. em verso p ximiano Pedro de Araujo Ribeiro.
- 1771-1826—*Constantino o grande, ou a ambição castiga si mesma*, idem, em verso.
- 1771-1826—*Radamisto*, trad. de Crebillon, idem.
 ? —*Megara*, tragedia, de Miguel Tiberio Piedegache dão Ivo, e Domingos dos Reis Quita.
- 1771—*Phantasticas basophias, lograções e calotes* de D. F
- 1771—*As desordens dos Peraltas*, por Leonardo José P e Antas.
- 1772—*Inez de Castro*, trad. de Guevara, por Nicolau Lu
 ? —*A mais heroica lealdade, ou o valoroso Annibal*, t italiano.
 ? —*D. Maria Telles*, por Luiz José Corrêa de França A
- 1773—*Amante jardineiro*, trad. de Dancourt, idem.
 ? —*Amante militar*.
- 1773—*A familia do Antiquario*, v.
- 1773—*A valorosa Judith*, trad. por José de Mesquita Fal
- 1773—*Viuva sagaz e astuta, ou as quatro nações*, trad. de G
 ? —*Zenobia no Oriente*, v.
- 1773—*O Saloio Cidadão*.
- 1774—*Curiosidades das mulheres*, p.
- 1774—*O grande governador da Ilha dos Lagartos*.
- 1774—*Loucuras da moda*, por José Soares de Avellar.
- 1775—*Pae de Familias*, p.
- 1775—*Themistocles*, trad. de Metastasio.
- 1775—*O monumento immortal*, drama allegorico, por The Gomes de Carvalho.
- 1776—*Amar á moda*, trad. da comedia *El amor al uso*, Antonio de Solis.

- 1777—Beverley, tragicomedia, p.
1778—Aventureiro honrado, trad. de Goldoni.
1778—Dous prodigios de Roma, v., trad. de Mattos Fragoso.
1778—Lôa para se representar na noite dos Reys.
1778—A Leoneza, ou as damas zelosas de seu falso pundonor, trad. de Goldoni, p.
17? —Lyncêo e Hypermenestra.
17? —A Locandeira.
? —Maior briga de amor.
1778—A mulher amorosa, trad. de Goldoni.
17? —Mulher reformada e o marido satisfeito.
1778—Mithridates, trad. de Racine, por Filinto Elysio.
1778—Medcia, de Longepierre, idem.
—Andromaca, idem.
1778—O Medico e Boticario.
1779—Olinta, v.
1780—Amos fingidos criados, v.
1780—Amar não é para nescios.
1780—Esposa Persiana, trad. de Goldoni.
17? —Estalajadeiro de Milão, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1780—Memoria dos Trabalhos de Job, por Manoel José de Paiva.
1780—Memorias de Peralvilho, por José Angelo de Moraes.
? —Mentiroso por teima, trad. de Goldoni, p.
1781—A Paixão de Christo, oratoria traduzida de Metastasio.
1781—Criado de dois amos, trad. do italiano.
1781—Eschola de casados, p.
1781—Capitão Belisario, v., versão de Nicolau Luiz.
17? —Orphão da China.
1781—Astarto, trag. por Domingos dos Reis Quita.
1781—Hermione, idem.
1781—Castro, idem.
1781—Os Seythas, trad. de Voltaire, por Albino de Sousa Coelho de Almeida.
1782—Eschola moderna.
1782—A desgraça de Basophia, por José Daniel Rodrigues da Costa.
1782—Cordova Restaurada, ou o amor da Patria, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Escravo em grilhões de ouro, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Conde Nestor, ou a Condessa Carlota.
1782—D. João de Alvarado, o criado de si mesmo, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—*Dido desamparada*, ou destruição de Carthago, p.

- 1783—Affonso de Gôa e amor. anonyma.
 1783—Alfama em Roma. de Nicolau Luiz.
 ? —Alcalde de si mesmo. anonyma.
 ? —Alexandre na India. trad. de Metastasio, idem.
 1783—Bons amigos. p.
 17? —Bruxa de Babilônia. trad. do hesp. de Mattos Fragoso.
 1783—Uma desobediência. attribuida a Nicolau Luiz.
 1783—Lecturas da noiva. por Luiz Alvares e Azevedo, p.
 1783—Lactia em Sytycia. v.
 1783—Mais vale amor do que um reino, ou Demophoonte em Thracia. trad. de Metastasio. v.
 1783—Os Maridos Peraltas e as mulheres sagazes, escripta por Nicolau Luiz. em presa.
 1783—Entrado desabusado em Lisboa. p.
 1783—Gloria Lusitana. ou a restauração de Cambre, v.
 17? —Gloria de Portugal nas acções de D. Nuno Alvares Pereira. v.
 178? —Guardado é o que Deus guarda, por Manoel José de Paiva.
 1783—Restauração de Granada. v. por Nicolau Luiz.
 1783—Sucessos do filho prodigo. p.
 ? —Tagio reconhecido na edificação de Lisboa, drama portuguez, emendado por M. J. C. e Al.. v.
 1783—Tragicos effeitos da impaciencia, ou Tamorlão na Persia, v.
 ? —Ulysses na Lusitania. por Nuno José Columbina.
 1783—Herachio reconhecido. v.
 1783—Morte de Cesar. ou do mundo a maior crueldade, attribuida a Theotónio Gomes de Carvalho.
 1783—Zaira, trad. de Voltaire, por Pedro Antonio.
 —Idem, por Manoel Ferreira de Seabra.
 1783—O Hymeneu, drama de Mathias José Dias Azedo, e Anacleto da Silva Moraes; musica de Jeronymo Francisco de Lima.
 1783—O Outeiro ou os Poetas fingidos, por Pedro Antonio.
 1783—A noiva de luto, trad. de Congrève, por José Antonio Cardoso de Castro.
 1783—Chocalho dos annos de D. Lesma, por Leonardo José Pimenta e Antas.
 1784—Acto figurado da Degolação dos Innocentes, composto por A. D. S. R.
 1784—D. Affonso de Albuquerque em Gôa, anonymo.
 1784—Amor e obrigação, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.
 1784—Aspasia na Syria, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.

- 1784—A Constançia tudo vence, ou Pharamundo na Bohemia, v.
1784—Cavalheiro da virtude e a mulher extravagante, p.
17? —O Chale, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
17? —Com amor não ha zombar.
1784—As lagrimas da belleza são as armas que mais vencem, v.
1784—Lavrador honrado, v.
17? —Leonide, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1784—Mayor ventura de amor, p.
1784—Namorados zelosos, trad. de Goldoni.
17? —Narciso namorado de si mesmo.
1784—No amor tudo é enredo, ou as irmãs rivaes, p.
1784—Só o piedoso é meu filho, imitada de João de Mattos Fragoso.
—Stocles na Albania, ou Leoncia reconhecida, v.
1784—Eurene perseguida e triumphante, v.
1784—O Caçador, entremez, por Pedro Antonio.
—Sophonisba, por Garção, inedita.
—Regulo, idem.
1784—O Entremez da Floreira.
1784—Os velhos amantes.
1784—Os casadinhos da moda, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Auto e Colloquio do nascimento do Menino Jesus, por Francisco Lopes.
1785—Amor, traição e ventura, por Ild. C. T. D. F., v.
17? —Amor, zelos e valor.
1785—Convidado de Pedra, ou D. João Tenorio, o dissoluto, p.
17? —Criada agradecida, e a madrasta endiabrada, trad. de Goldoni.
1785—Laura reconhecida, trad. de Metastasio, v.
1785—Honestos desdens de amor, trad. de D. Agostin Moreto, por Pedro Antonio Pereira, v.
1785—Selva de Diana, v.
1785—Semiramis reconhecida, trad. de Metastasio.
1785—Scsostris no Egypto, de Voltaire, trad. de Vicente da Costa Ramos.
—Idem, de Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
1785—Entremez sobre o uso das alcachofras e machinas volantes, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Vencer odios com finezas, trad. de Metastasio, v.
17? —Vencer traições com enganos, e disfarçar no querer, p.
1785—Mafoma, trad. de Voltaire, por José Anastacio da Cunha.
1786—Dama dos encantos, trad. de Goldoni, por Basilio... v.
1786—Eneas em Getulia, p.

- 1786—Ircana em Hispahan, segunda parto da *Esposa Pe-*
na, v.
 ? —Isipile em Lemnos ou os erros de Learco premiado
 1786—Primeiro templo de Amor, ou Cynthia em Thessalia
 1786—Vinda inopinada, p.
 1786—Priamo, tragedia, pelo Padre Henrique José de Cast
 1787—Odio, valor e affecto, ou Farnace em Heraclea, v.
 1787—Olympiade, trad. de Metastasio, v.
 1787—Auto de Santa Genoveva, princeza de Barbante, com
 to por Balthaz Luiz da Fonseca, Ulisbonense.
 1787—Amor tem maior poder, ou Ferdinando na Hungria,
 1787—Contra amor não ha encantos, v.
 17 ? —Conversão, penitencia e morte de Santa Maria Egypc
 1787—A Criada brilhante, p.
 1787—Emendar erros de amor, ou Cosdroas em Africa, v.
 1787—Emira em Susa, e fugir á tyrannia para imitar a clei
 cia, trad. de Metastasio, v.
 1787—As rigorosas leis da amisade cumpridas em Olymp
 trad. de Metastasio, v.
 1787—O sabio em seu retiro, trad. de Mattos Fragoso, v.
 17 ? —O sabio cidadão, trad. de Molière do *Bourgeois gentilh*
 1787—Glaudemira, v.
 1787—Pequeno Drama.
 1787—Licença Pastoral.
 1787—Discordia destruida (Auto do Natal), v.
 ? —Assembleia Phantastica, ou quem o alheio veste na
 ça o despe, v.
 1787—O critico ignorante.
 1787—O pomo d'ouro, ou o merito premiado, pelo Abbad
 Jazende.
 1787—Arte de tourear ou o filho cavalleiro, por José Daniel
 drigues da Costa.
 1787—O ridiculo mathematico, por José Daniel.
 —O Caes Sodré, idem.
 —Anatomia curiosa, idem.
 —A Casa da Opera dos bonecos, idem.
 —A menina discreta da Fabrica nova, idem.
 1787—Nas amorosas finzas os mais constantes realces, po
 L. R., v.
 1788—Bella Selvagem, trad. de Goldoni, attribuida a Nic
 Luiz, por Costa e Silva.
 17 ? —Caro custa o que bem sabe, v.
 1788—Conde Alarcos, attribuida a Nicolau Luiz.
 1788—Osmia, por D. Thereza de Mello Breyner.

- Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos, trad. de Voltaire, os *Scytas*.
- Idem, por Albino de Sousa.
- 1834—Pedro Grande, ou os falsos mendigos, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
- 1834—O Retrato de Miguel Cervantes, idem, Ms., em casa do conde de Redondo.
- 1834—Os expertos tambem se illudem, idem, idem.
- 1834—Os tres gemeos, idem, idem.
- 1834—Quinze dias de prudencia, idem, idem.
- 1834—O anel de Giges (magica), idem, idem.
- 1834—O Maniaco (farça), idem, idem.
- O novo Phebo em Lysia, drama allegorico por João Roberto du Fond.
- O prazer de Olissêa, por Salvador Machado de Oliveira.
- Academia dos Casquilhos, por João Roberto Dufond.
- Acertos de um disparate, por Manoel de Santa Marta Teixeira.
- Achilles disfarçado, anonyma.
- José no Egypto, p.
- Heroe da China, p.
- Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na India, trad. de Metastasio, por M. C. de M., v.
- Gratidão.
- A Inveja abatida.
- Penelope, trag. de Genest, por João Xavier de Mattos.
- Viriacia, tragedia portug., idem.
- O Pastor fiel, de Guarini, trad. por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
- O Medico por força.
- O Melhor Par entre os Doze, ou Reynaldo de Montalvão, v., trad. de Mattos Fragoso.
- Amar por força d'estrella ou um portuguez na Hungria, por D. L. R. (em prosa).
- Antigono em Macedonia, trad. de Metastasio, em v.
- Apelles e Campaspe.
- Galan desvanecido, v.
- Galan honrado, e a ficção punida, v.
- Industrias de Bandalho, ou o velho ambicioso, p.
- Peraltas mascarados em Almada, p.
- Peruviana.
- O Poder do lindo sexo ou as Amazonas, v.
- Principe Pastor, ou Cyro reconhecido, trad. de Metastasio, v.

- 1790—Romaria ao glorioso Santo Antonio, venerado além do rio na sua ermida da Charneca, v.
- 177? —O Rustico disfarçado.
- 1790—A virtude sempre triumphava, ou Perseo e Andromeda, v.
- 1790—Destruição de Troya, v.
- 1790—A noiva fingida.
- 1790—Os Viajantes ditosos.
- 179?—O mundo da lua.
- 1790—A Peta de Nova invenção, ou o cioso enganado.
- 1790—Orestes, de Voltaire, trad. por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
- 1790—Marianne, idem, idem.
- 1790—Sophonisba, idem, idem.
- 1790—Phedra, de Racine, trad. por Luiz Raphael Soyé. Ms.
- 1790—O Pae honrado, c., idem, idem.
- 1790—Lauso, tragedia, pelo padre Henrique José de Castro.
- 1790—Lusitania triumphante, drama representado no Theatro dos Condes a 13 de Maio; idem.
- 1790—A Innocencia triumphante, idem.
- 1790—D. Pedro, regente de Portugal, na menoridade de D. Afonso v, idem.
- 1791—Amo irresoluto, e o criado fiel, (prosa).
- 1791—Desdem contra desdem, trad. de D. Agostin Moreto.
- 1791—Dous amantes em Africa, ou a escrava venturosa, trad. de Goldoni.
- 1791—Enganar para reinar, ou louca para os outros e discreta para si, v.
- 1791—D. Floriano em Lisboa, v.
- 1791—Lagrimas da Belleza.
- 1791—O Mudo ou as astucias de Frontin, trad. do francez de Palaprat.
- 1791—Tributos da mocidade.
- 1791—A valorosa Judith, ou Bethulia libertada, trad. de Metastasio, v.
- 1791—Gatuno de Malas-Artes.
- ? —O Mentiroso por teima, trad. de Goldoni.
- 1791—Raras astucias do amor.
- ? —O Velho louco de amor e a criada astuciosa.
- 177? —Virou-se o feitiço contra o feiticcio.
- 1791—O Esposo fingido.
- 1791—Sesostris, trag. pelo padre Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
- 1791—Policena, trag. port. por Joaquim José Sabino (imitação da *Méropé* de Voltaire.

- 1-1818—Nova Castro, trag. de Joaquim José Sabino.
- 1—Vingança de Hermione, trad. de Voltaire, v.
- 2—Adelacia em Italia, trad. de Apostolo Zeno, anonyma.
- 2—Assombros da Constancia entre Vologeo e Berenice, v.
- 2—Inconstancias de fortuna, ou lealdade de amor, v.
- 2—Quando a mulher se não guarda, guardal-a não póde ser, v.
—O Rei justo vem do céo, por Luiz Ignacio Henriques.
- 2—O Viajante, p.
- 2—O Esganarello ou o Casamento por força.
- 2—Os amantes desconfiados.
- 2—O Auspicio feliz: drama allegorico para se representar na abertura do theatro da rua dos Condes, por José Paulo Rodrigues de Campos.
- 2—Ignez de Castro, de La Mothe, por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
- 2—Bruto, de Voltaire, idem.
- 2—Cinne de Corneille, idem. Ms.
- 2—Beneficencia de Josse, drama piscatorio-bacchico, por Luiz Raphael Soyé.
- 2—Os Lavradores, drama campestre para musica, idem.
- 2—Negociante imprudente, v.
—Nem sempre as desgraças vencem.
- Nevile na Persia, trad. de Metastasio (*Themistocles*).
- 3—Desencantos de um encanto, por D. Braz Florencio Salreu, v.
- 3—Disparates de um acerto, p.
—Doente fingida, trad. de Goldoni.
—Donzella virtuosa, trad. de Goldoni, p.
- 1—O Outeiro ou os Poetas afinados.
- 1—A saloia namorada, ou o remedio é casar, por Domingos de Caldas Barbosa.
- Drama recitado no Theatro do Pará, por José Eugenio de Aragão e Lima.
- Herminia, tragedia, por Francisco Soares Franco.
- Frederico Segundo, rei da Prussia, original hespanhol de D. Luciano Comella, trad. por D. Felix Moreno de Monroy.
- Idem, trad. por Antonio José de Paula.
- Heroe Lusitano, principe constante e martyr, trad. de Calderon, v.
- Industrias de Sarilho, por J. da S. M. B., v.
- Industrias contra finezas, imitação de D. Agostin Moreto, v.

- 17? —Os Infelizes de Londres.
? —Innocencia triumphante pelos extremos de amor, v.
1794—Amisade em lance, trad. do italiano (em prosa).
17? —Herdeira venturosa, trad. de Goldoni.
—Heraclio reconhecido.
1794—Porfiar errando.
? —Primeiro que o sangue a honra, ou Adastire na Tartaria, v.
1794—Affronta castigada, ou o soberbo punido, trad. de Cid de Corneille. v.
—Idem, por Manoel de Figueiredo.
1794—Successos de Sepulveda, v.
? —Priamo, per Henrique José da Gosta.
? —Vingança de Atreo, rei de Micenas, trad. de Crebillon, v.
—Idem, por Manoel Mathias Fialho de Mendonça.
1794—Aodia, drama, por José Eugenio de Aragão e Lima.
1795—O Alvorço, drama pastoril, por Alfeno Cynthio.
1796—Lograções de melhor gosto.
1796—La Lodoiska, drama lyrico (trad. em italiano) por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
1797—Ninguém fie o seu segredo, v.
1797—O morgado tolo na casa de pasto, por José Daniel.
1797—Esparrella da moda, idem.
1797—O mau rabeca, idem.
1797—Os carrinhos da feira da Luz, idem.
1797—As desordens dos Tafues, idem.
1797—O basofio, ou os dois doutores, idem.
1797—A marujada, idem.
1797—A junta dos cabelleireiros, idem.
1797—A casa desordenada, idem.
1797—O mathematico e o naturalista, idem.
1798—Iphigenia, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—Electra, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—O Falso Heroismo, comedia original por Antonio Diniz da Cruz e Silva.
1799—Iphigenia em Tauride, tragedia de Latouche, trad., idem.
1800—Astucias de Escapim, trad. de Molière.

HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

THEATRO MODERNO

HISTORIA
DO
THEATRO PORTUGUEZ

4 volumes (1418 pag.)

- SECULO XVI**— *Vida de Gil Vicente e sua Eschola*: Livro I— Periodo hieratico popular. Livro II— Eschola de Gil Vicente (VIII-326 pag.) 1870 1 volum
- SECULO XVII**— *A Comedia classica e as Tragicomedias*: Livro III— O Theatro classico. Livro IV— Theatro no seculo XVII (VIII-364 pag.) 1870 1 volum
- SECULO XVIII**— *A baixa Comedia e a Opera*: Livro V— A baixa Comedia — Livro VI— Restauração do Theatro pela Arcadia. Livro VII— A Opera e o Cesarismo. (VIII-400 pag.) 1871 . . . 1 volum
- SECULO XIX**— *Garrett e os Dramas romanticos*: Livro VIII— Influencia da Nova Arcadia. Livro IX— Os Dramas romanticos. Livro X— Fundação do Theatro moderno. (VIII-296 pag.) 1871 . 1 volum

PREÇO 2\$400 RÉIS

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

GARRETT e os DRAMAS ROMANTICOS

SECULO XIX

PORTO

IMPrensa PORTUGUEZA — EDITORA

1871



INDEX

ISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XIX

	PAG.
TENCIA.	VII

LIVRO VIII

Influencia da Nova Arcadia

ULO I — Entusiasmo politico nos Thea- tros (1801-1829)	3
ULO II — João Baptista Gomes	45
ULO III — As tragedias politico-philoso- phicas.	59
ULO IV — Antonio Xavier Ferreira de Azevedo	73

LIVRO IX

Os Dramas românticos

CAPITULO I	-- A Eschola do Romantismo no Theatro	
CAPITULO II	— Vida de Almeida Garrett . . .	
CAPITULO III	— Garrett na emigração	
CAPITULO IV	— Nova feição dramatica de Gar- rett	
CAPITULO V	— Garrett e o <i>Frei Luiz de Sousa</i>	

LIVRO X

Fundação do Theatro moderno

CAPITULO I	— O Theatro nacional (1836-54)	2
CAPITULO II	— Inspecção geral dos Theatros .	2
CAPITULO III	— O Conservatorio da Arte dra- matica	2
CAPITULO IV	— Edificação do Theatro . . .	2
CAPITULO V	— O Ultra-Romantismo . . .	2
	— Conclusão	2
	— <i>Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XIX</i> .	2

Com este volume termina a parte da *Historia da litteratura portugueza*, que abrange todas as fórmas a arte dramatica desde a sua manifestação no século XVI até á morte de Garrett, o qual mais do que ninguém trabalhou para a restauração do Theatro nacional. Encerra esta obra a exposição dos factos e a sua distribuição synthetica; a primeira está longe de ser completa, e os que se dedicarem a esta ordem de estudos terão occasião de fazerem reparos, notarem defeitos, deficiencias, repetições, anachronismos, erros em que hade sempre cair quem não tiver os meios materiaes para apurar a verdade; o quadro synthetico, é inteiramente novo e deduzido á luz de uma rigorosa philosophia. Serviram de guia para a coordenação e importancia dos assumptos, para os dados archeologicos,

Payne Collier, na *História do Theatro inglez*, para as biographias e analyse dos dramas, os irmãos Parfaict na *Historia do Theatro francez*, e para a comprehensão do espirito litterario Von Schak, na *Historia do Theatro hespanhol*.

Ao terminar este livro, resta-nos fazer um acto de justiça; se a obra que hoje se apresenta vier a merecer o acolhimento dos estrangeiros ou da nova geração que ainda hade brotar, chamamos o seu reconhecimento para o corajoso editor o snr. Anselmo Evaristo de Moraes Sarmento, que em uma época de esterilidade litteraria, teve a intuição do seu valor, primeiro do que ninguém, e ousou sacrificar-se diante da indifferença geral para dar-lhe publicidade.

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

LIVRO VIII

INFLUENCIA DA NOVA ARCADIA

Temos até aqui mostrado como o theatro portuguez se engrandeceu ou definhou conforme o grau de liberdade politica que o povo gosou em cada seculo. Para a creação do Theatro portuguez moderno não bastava a lucta do romantismo levantada na Allemanha, em França e na Inglaterra; tarde reconhecemos esse movimento da alliança da arte e da philosophia. Depois da inauguração do governo constitucional, depois da queda dos privilegios e das classes, depois que a lei se tornou igual para todos, os grandes reformadores de 1833 quizeram consummar a sua obra, alimentando e fortalecendo as instituições mais vitaes da nação. An-

em a cultura de teatro. Já Agostinho José Freitas
 escrevia, resumindo a história moderna. Os legi-
 sladores influenciados por esse ensino, que o Theatro e
 Portugal têm em comum: liberdade linguística o mesmo q
 as liberdades da classe média, são as liberdades ou
 as liberdades da classe média a única a communar, e
 clamando a immutabilidade da sua arte, em proclamando
 as suas garantias: no Theatro portuguez de 1801
 1844 se incendiaram todas as revoluções, se fizera
 todas as revoluções políticas. e não desafiaram os senti-
 mentos da liberdade criados por tantos seculos. Ainda
 do Theatro de São Carlos se dizia em 1842: «fund
 do vai em meio seculo para monumento da successi
 ao throno, S. Carlos é ainda hoje o unico theatro, co
 mo quer que seja, politico; e as obras primas dos Mae-
 tros não lhe têm creado tantas enchentes como as se-
 nas e ovações alternativas das parcialidades.» (1)

(1) *Revista de Theatro*, 3. 3.

CAPITULO I

Enthusiasmo politico nos Theatros (1801-1829)

Influencia da Nova Arcadia sobre o theatro. — Os *Elogios dramaticos*, sua origem chinesa. — Vida artistica do Theatro do Salitre, Rua dos Condes, Boa Hora e Sam Carlos. — Nova Direcção de Sam Carlos, em 1812, motivada pela exigencia da officialidade ingleza de Beresford, que queria ouvir somente Operas italianas. — Regulamento e inspecção de Sebastião Xavier Botelho. — *Elogios dramaticos* de Bingre de 1800, 1801, 1820 e 1829. — A revolução de 1820 que sacode o despotismo militar de Beresford. — Enthusiasmo do povo nos Theatros, contado nos jornaes politicos d'este tempo. — Os *Elogios dramaticos* eram privativos das festas absolutistas, e a imitação das Tragedias philosophicas de Voltaire, servia de manifestação ás ideias liberaes.

A Nova Arcadia, fundada em 1793, queria continuar a reacção classica começada pela velha Arcadia Ulyssiponense; o Theatro tambem lhe deveu predilecção; mas em vez de tragedias deu a preferencia aos *Elogios dramaticos*. Ainda existe em manuscrito um drama allegorico de Bingre, intitulado *A Graça triumphante da Culpa*, «Recitado na sessão publica de 8 de Dezembro de 1800, na Academia de Bellas Letras de Lisboa (Nova Arcadia) em louvor da Immaculada Conceição de Maria.» Os interlocutores são: A Graça, a Culpa, a Natureza humana e o Mundo. Abre a scena com o monologo da Culpa, que folheia um livro negro dos peccados, e não acha o nome de Maria; a Graça gladia com a Culpa, e depois de triumpho «apparece um arco iris resplandecente entre rosadas nuvens,

simplicidade de Antígona com as attribuições de Nossa Senhora das náves, e ao mesmo em homenagem a Graça e a Natureza humana com naturezas humanas misturados de estrofas. A Natureza humana canta uma ode epodica e satirica, e termina a ópera com um cântico. Por aqui vê-se como a Nova Academia comprehendia a reforma do Theatro. Sebastião Xavier Botelho também era socio desta Academia e a elle foy conferida a inspecção do Theatro de San Carlos em 1812; o modo como e também comprehendia a restauração vê-se no intuito com que traduziu Metastasio, as quatro tragedias *Racine Berenice, Mithridates, Phedra e Bejazet*, e seguintes de Voltaire, *Mahomet, Zaira, Bruto, Marianna, Edipo e Semiramis*, ajuntando a uma *Zulma* original uma cançada *Ignez de Castro*. Como se poderia fecundar este campo com uma semente esteril!

Do Theatro do Salitre, encontramos curiosas notas com relação á sua existencia no principio d'este seculo. Falando do pintor Joaquim da Costa, diz Cyrillo Volckmar Machado na *Collecção de Memoriaes* em 1803, sendo empresario do Salitre Manoel de Faria, escripturou-se para Pintor d'aquelle Theatro; depois passou para a Rua dos Condes, d'onde saíra a irmão (Manoel da Costa) por desavença que teve com Manoel Baptista de Paula, e ali se conservou até 1811 tempo em que entrou João Chiari. Fez depois o novo Theatrinho do Bairro Alto — Chiari tinha entrado para Pintor do Theatro de San Carlos, ainda no tempo de Mascarenhas, mas fechando-se aquella Casa p

1809, foi para Londres; tornou em 1812, e ficou sendo Pintor não só do mesmo Theatro, mas tambem da Rua dos Condes, d'onde foram excluidos os portuguezes.» (1)

Falando do artista Felix José Fernandes, diz Cyrillo: «Em 1806 e 1807 regia os Theatros do Salitre, e Boa Hora em Belem.» (2) Felix começára a estudar em 1788 e morreu em 1811, com 38 annos de idade com uma diathese escrophulosa. Ainda em 1814 existia o Theatro da Boa Hora, ou de Belem, como se conhece pelo drama *Apparição de D. Affonso Henriques*, por Miguel Antonio de Barros.

Durante o periodo em que decorreram a invasão franceza em Portugal, a fuga da côrte para o Rio de Janeiro, a dictadura militar de Lord Beresford, a revolução de 1820 que inaugurou o governo constitucio-
nal, e a reacção absolutista por occasião do regresso de Dom Miguel, o theatro portuguez apresentou uma vida extraordinaria; era no theatro que se faziam todas as manifestações partidarias. Faltavam, é verdade, leitores do drama nacional; não se passava de meras traducções ou imitações das tragedias d'Arnaud, de Moliere ou de Voltaire; porém as allusões politicas alouqueciam as plateias que estavam attentas a escutar os *Elogios dramaticos*, á espera em que podessem romper em estrondosos applausos. Raro é o escri-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 227.

(2) Id. ib., p. 218.

ptor do primeiro quartel do seculo XIX que não é um Elogio dramatico para celebrar os annos dos annos da familia reinante, ou qualquer outro fact se ligava a algum regosijo official. O empresario Theatro da Rua dos Condes em 1809, Manoel Estrela de Paula, primava n'este genero hybrido de esculos em que dispendeu milhões de cruzados para celebrar os annos de Dom João VI, de todos os príncipes e alliados de Inglaterra. O *Elogio dramatico* é especie de composição chinesa, como aquellas que serviu o curiosissimo viajante Fernão Mendes Pinto e que descreve nas *Peregrinações*; (1) talvez á influencia oriental se deva attribuir a fórma allegorica. Gil Vicente deu a muitos dos seus Autos, como *Auto da Fama*, *Côrtes de Jupiter*, *Triumpho do In* e outros muitos que andavam ligados ás ephemeras dos paços da Ribeira e Almeirim. Com a introdução da Opera em Portugal no seculo XVII, os dramas allegoricos tomaram maior desenvolvimento. Com a liberdade, perde-se o sentimento da realidade. Nas grandes festas do Marquez de Pombal, o theatro teve o seu principal esplendor ás vagas allegorias. A verdade que nas Tragicomedias dos Jesuitas os personagens allegoricos eram de uma predilecção particular, e não se poupavam despesas para conseguir caracterisação rica e expressiva, para que facilmente se comprehendesse a representação dos senti-

(1) *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 119.

personificados, como a *Tyrannia*, a *Inveja*, a *Superstição*, etc. Estas origens, e ao mesmo tempo a falta de independencia politica no povo portuguez durante os primeiros vinte annos do seculo XIX, descrevem com eloquencia o character dos *Elogios dramaticos*. Temos um exemplo curioso no Drama allegorico *A Paz de 1801*, escripto por Francisco Joaquim Bingre, conhecido na Nova Arcadia pelo nome de Francelio Vouguense; este Elogio foi representado no Theatro nacional do Salitre, tendo por interlocutores a Paz, Mercurio, Europa e a Guerra. Na primeira scena «O Theatro representa um campo de batalha, e montes carregados de petrechos militares, e ãa mais activa peleja e desordem; e por entre tiros e rufos de tambores e instrumentos bellicos e expesso fumo de artilheria sãe a *Guerra* com os braços arregaçados, com um facho acceso na mão esquerda, e a espada na direita, escorrendo sangue.» A *Guerra* declama alguns versos elmanistas e carregados de epithetos, e ameaçando a Europa, parte furiosa. A segunda scena é um monologo da Europa espavorida, implorando Jove, que lhe mande a Paz: «baixa pelos ares da parte esquerda do Theatro Mercurio voando, com azas nos pés e no galêro, e com o caduceo na mão. Europa fica assombrada e se inclina.» Torna a apparecer a Guerra que se alegra de rai-va ao vêr a Europa; Mercurio intercede, e «o Theatro se transforma rapidamente em um delicioso jardim; e ao som de um agradavel côro vem baixando uma rosea nuvem salpicada de *genios*, a Paz vestida de branco,

salpicada de estrellas, coroada de flores com um ramo de oliveira na mão, servindo-lhe do docel o arco iriſ. A Paz canta um côro pelo estylo das modinhas do ſeculo XVIII, abraça a Europa, e lhe entrega o ramo de oliveira, que é recebido de joelhos. Este *Elogio dramatico* de Bingre, foi escripto para celebrar a paz de 7 vendimiario do anno x (29 de Setembro de 1801, em que Luciano Bonaparte assignou em Pariz um tratado que reconciliava os gabinetes de Paris e de Lisboa. No 1.º de Outubro de 1801, se assignaram em Londres os preliminares da paz entre a França e Inglaterra, e a 8 de Outubro concluiu-se em Pariz o tratado de paz entre a França e a Russia. Tudo parecia augurar um novo seculo de tranquillidade para a Europa. Os vates portuguezes improvisaram dramas allegoricos, e o despotismo monarchico parecia regosijar-se com a morte da republica pela traição de Napoleão. Mas em um folheto intitulado a *Desgraça de Bonaparte*, publicado depois da capitulação de Junot em Cintra, a 30 de Agosto de 1808, se lê esta curiosa allegoria dramatica: «THEATRO: No grande Theatro do mundo se representa a famosa Comedia de Magica, intitulada *O Segundo Lusbel, Napoleão Bonaparte*, com muitas mudanças de Theatro, vistosissimos ornatos e tramoias nunca vistas. Faz o papel de Lusbel ou primeiro galan, o suave Napoleão; Godoi, de traidor, e terceiro galan; Dupont, de gracioso; Murat, de arlequin e tramoista; Talleyrand pinta os ornatos; e jun com Champagni e comparsa dos Senadores, move

chinas do theatro. Haverá além d'isto duas operas traduzidas do italiano, cujas a primeira tem por titulo: *A filha de Scipião*, e a segunda a *Sombra de morto*. Seguir-se-ha o entremez *Foste buscar lã e este tosquiado, ou os ratos na ratoeira*. Concluindo funcção que se espera ser da acceitação de tão respectable publico, com um fim de festa, em que a *Anacrita* e a *Aragoneza* bailarão o Sapateado com summa soltura sobre as tripas do gracioso: tudo novo e inédito.» (1) No meio das tempestades do mundo politico, o theatro tornava-se para o povo portuguez um verdadeiro *forum*, aonde ía dar largas aos pulmões, e expandir o pasmo da sua curiosidade expectante. Era este o actor do tempo; sob o despotismo militar de Napoleão floresciam os theatros, e um typo novo creado por elle ou uma Tragedia nova occupavam tanto a attenção publica como a batalha de Austrelitz. (2) Em Portugal dá-se o mesmo phenomeno que em França; nas emoções da invasão napoleonica, sob o protectorado duro de Inglaterra e com os fuzilamentos de resford, o theatro portuguez floresce com essa estudeada seiva de *Elogios dramaticos* e de *Tragedias volterrianas*. Firma-se o governo constitucional em 1833, ornaram-se quasi insuperaveis os esforços para restau-

(1) *Desgraça de Bonaparte originada da liberdade, independencia e ventura de Hespanha e do abatimento da França pelos erros politicos d'aquelle tyranno, etc.* Lisboa, Impressão Real, 1808.

(2) Revista Britanica, *Do Theatro na Europa, e do Drama.*

rar o theatro nacional. Estabelece Luiz XVIII em
ça o governo representativo, e o theatro fica se-
riosidade, não acha enthusiasmo no publico. Era
bem depois das grandes agitações politicas da G
que Eschylo e Sophocles escreviam as suas trag
depois de depõem as armas. O theatro quer inov
to, vida, paixão, enthusiasmo para que o compr
dam. No primeiro quartel do seculo XIX, debati
em Portugal a ideia absolutista e a ideia republi
a primeira tinha inteira permissão de manifestar
para incutir-se, já que não podia falar á intellig
nem ao coração, serviu-se dos *Elogios dramaticos*
que deslumbrava com personificações extravagantes
plateia burgueza. A ideia republicana servia-se de
tação das tragedias de Voltaire, aonde tinha o
dello da expressão revolucionaria, do movimento
losophico que leva á proclamação dos direitos d
mem. Traduzia-se a *Zaira*, o *Catão* de Addison,
va-se insensivelmente o impulso nacional dos bo
mens que em 1820 saccudiram a protecção ingleza
nos ía colonizando.

Depois de banidos os francezes pela convenç
Cintra, Portugal ficou em pleno dominio de Ing
ra; Dom João VI havia fugido com a familia real
o Rio de Janeiro, aonde se entretinha a ouvir a
ca do Conservatorio dos Negros. O Marechal I
ford governador de Portugal, entregou o nosso
cito quasi completamente á officialidade ingleza
pretexto de disciplina ía fuzilando os naturaes e

indo-nos a uma mera feitoria. Suspeitando que o espirito publico tentava reagir contra a tyrannia militar, Beresford mandou matar a 18 de Outubro de 1817 o general Gomes Freire de Andrade. Sob este despotismo o theatro continuava a florescer; uma lei de 3 de fevereiro de 1812, transfere o theatro estabelecido em 1809 na Rua dos Condes por Manoel Baptista de Paupara o Theatro de Sam Carlos, para que com as pessoas portuguezas possa representar tambem «algumas operas italianas em musica, *de maneira que os muitos empregados britannicos, que presentemente se acham n'esta capital, não fiquem privados do recreio que lhes póde offerecer o Theatro por ignorarem a lingua do paiz.*»

Do Theatro da Rua dos Condes, dizia o sensato Beresford, na Carta de 14 de Junho de 1787: Aquelle critico Verdeil.... não descançou emquanto não deu um nigo no Theatro da Rua dos Condes, afim de dissipar com um pouco de ar profano os vapores de tamara santidade. O drama causou-se mais enfado que divertimento. O Theatro é baixo e acanhado, e os actores, porque não ha actrizes, são inferiores a todo o critico.

«Tendo ordens absolutas da rainha afastado do palcenico as mulheres, os papeis attinentes a estas representados por mancebos. Julgae que agradável effeito esta metamorphose produzirá, especialmente com os bailarinos. Alí se vê uma robusta pastora trajando candidas vestes originaes, de macia barba azulada e proeminente clavicula, colher flôres com um pu-

nho capaz de derrubar o gigante Goliath, e um rancho de leiteiras, seguindo as suas enormes pégadas, a pontapés as saias a cada passo. Taes meneios e saltos desconcertados, taes tregeitos de olhos, nunca eu tinha visto, nem espero tornar a vêr na minha vida.

«Estavamos cordealmente enfastiados do espectáculo, inda bem não chegava ao meio da peça; e como a noite era serena e agradável tentou-nos a dar um passeio até á grande praça do palacio, etc.» (1) Depois d'este tempo estava a prepotencia de Beresford no seu auge; e nas ordens do exercito chamava-nos impunemente ladrões e covardes, acompanhando isto com a lista dos fusilados. A lei de 3 de Fevereiro de 1812 era para desfazer o effeito da ordem de Junot, que a 15 de Agosto de 1808 mandára cantar no Theatro de Sam Carlos, a opera de Marcos Portugal *Demofonte*, para celebrar o anniversario de Napoleão. (1) Transcrevemos este importante documento historico, assignado por um homem que tentou restaurar o Theatro portuguez, Sebastião Xavier Botelho, mas que tambem pertenceu á ephemera Nova Arcadia:

«Havendo sua alteza real tomado em consideração, que a Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes, de que he Director Manoel Baptista de Paula, recebendo hum moderado auxilio do Governo, tem

(1) *Carta VIII. Pan.*, t. xii, p. 318.

(1) Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. ii, p. 78.

Antado este público Espectaculo desde o seu estabelecimento em Dezembro de 1809, dando constantes provas do seu patriotismo, já na escolha de Peças próprias para o promover, já na applicação do producto das representações do primeiro domingo de cada mez para a caixa militar, e de outra a beneficio do cofre

Resgate dos Cativos, cuja total importancia montou no anno proximo passado a perto de vinte mil cruzados; e já finalmente esmerando-se em mostrar o seu amor, respeito, e lealdade ao mesmo augusto Senhor, sua real familia, por meio de Espectaculos de grande apparato e despesa, com que tem festejado os faustos dias de seus annos, assim como se tem empenhado em celebrar com iguaes demonstrações os dias natalícios dos soberanos da Gran Bretanha nossos intimos alliados: Sendo de notoria evidencia que a dita Sociedade não pôde assim mesmo servir bem o publico sem que se transfira para hum local mais accommodado para os Espectaculos theatraes por sua extensão, e proporções, e sem que ajunte á representação das Peças portuguezas a de algumas italianas em musica de maneira que os muitos Empregados Britanicos, que presentemente se achão nesta capital, não fiquem privados do recreio que lhes pôde offerecer o Theatro por ignorarem a lingua do paiz. E tendo outro sim a mesma Sociedade representado que esta passagem para outro edificio, e novas obrigações a que se ligava, fazião indispensavel hum maior soccorro, que correspondesse ao augmento de despesa que dahi lhe devia resultar: o

Principe Regente Nosso Senhor attendendo aos ridos motivos, e conformando-se com o systema elecido no Alvará, e Instrucções de 17 de Jul 1771, quanto o permittem as presentes circumsta He Servido approvar o estabelecimento de uma dade composta de Actores e Artifices, que entre o seu trabalho, e de Accionistas particulares, qustituão hum fundo em Acções debaixo da Direcção de Manoel Baptista de Paula, e da immedia specção do Desembargador Sebastião José Xavier de Almeida e Silva, auxiliando a mesma Sociedade com a meoito casas de sortes, de que gozará até o carna anno futuro de 1813, continuando-se-lhe depois ou qualquer outro soccorro, que mais convier, sso o continuar a merecer: com obrigação de rep tar Dramas em linguagem, e Farças italianas e sica. E sendo a Casa denominada de S. Carlos de sumptuosa, e propria de uma nação culta, a em que se podem dar Espectaculos, que corresp aos fins d'este estabelecimento, e por isso digna d servir-se: He outro sim o mesmo augusto S servido, que se fação as Representações na men da Casa, observando-se as Instrucções juntas as das pelo Desembargador do Paço, Alexandre José de Almeida e Silva, Secretario do Governo na Repa dos Negocios do Reino e Fazenda, as quaes const o Regulamento Provisorio do Theatro Nacional boa organização, e melhoramento tanto podem co rer para corrigir os vicios, adiantar a civilizaç

inspirar as virtudes politicas, e sociaes, que fazem a felicidade dos imperios. O Desembargador Sebastião José Xavier Botelho o tenha assim entendido, e faça executar na parte que lhe pertence. Palacio do Governo em 3 de Fevereiro de 1812.—Com as Rubricas dos Senhores Governadores do Reino:

«I. Haverá huma Sociedade composta de Actores, e Artifices, que entrem com o seu trabalho, e hum fundo de 6:000\$000 de reis, repartidos em outras tantas Accções de conto de reis cada huma: podendo cada hum dos interessados ter mais de huma Accção, e podendo igualmente diversas pessoas unirem-se entre si para formarem huma só Accção, com tanto que escolhão huma cabeça, que represente os mais Interessados, entrando-se a cada hum dos Accionistas as respectivas polices assignadas pelo Director, e pelo Ministro Inspector, as quaes lhe ficarão servindo de titulo para haerem por ellas o principal, e interesses que lhes tocam.

«II. A dita Sociedade será dirigida, e administrada, em quanto aos seus fundos, por hum Director, dous socios dos Actores, ou Artifices, e dous dos Socios accionistas, a qual eleição será feita pelo Ministro, Inspector do Theatro, e haverá huma Caixa com tres chaves onde se guardem os fundos, e interesses da Sociedade, das quaes terá huma o Director, a outra hum dos Socios Actores, e a outra hum dos Socios Accionistas, respondendo ao Ministro Inspector por toda a estabilidade.

«III. Nenhum dos Eleitos para a sobredita Administração poderá escusar-se de exercel-a debaixo do texto algum; porque este trabalho não só tem por o interesse particular da Sociedade, mas tambem utilidade publica.

«IV. Os lucros, ou perdas que resultarem se retirarão no fim do anno, em quanto aos Socios Actores e Artifices, em proporção aos salarios correspondentes aos caracteres, e partes que representam, reputando-se a somma dos ditos salarios como fundo effectivo, para regular por elle a proporção dos lucros; e em quanto aos Socios Accionistas, se repartirão na mesma proporção dos outros socios em proporção do Capital, que constitue cada uma das Acções.

«V. Por nenhum motivo poderão os Socios Actores e Artifices pertender o augmento dos Ordenados assignados ás primeiras partes, e só lhes será livre repartir de huns a outros, segundo o seu merecimento pelo trabalho; e isto a aprazimento do Director, e de outros quatro Socios Administradores, e com approvação do Ministro Inspector; para evitar que augmentando por capricho em Capital meramente representativo. venhão assim a prejudicar os outros Socios

ca da Direcção do Theatro; devendo os ditos Socios Actores, e Artifices considerar-se como senão fossem Socios, para obedecerem em tudo o que a respeito do seu Officio, e obrigações lhes for ordenado; dando-lhe a qualidade de Socios o unico direito de entrarem nos lucros, ou perdas, e de fiscalisarem a Administração, por via dos seus dous Socios representantes.

«VII. Para não prejudicar aos Actores, e Dançarinos escripturados, nos seus salarios, serão estes concencionados a aprazimento das partes, com tanto que o caso de se não ajustarem, o não fação por igual, ou menor preço em nenhum dos outros Theatros, como está determinado no Artigo XI. do Alvará de 17 de julho de 1771.

«VIII. Para que se não suspendão as Repartições por causa de algum aresto nos salarios, ou nas pesas dos Actores, Dançarinos, e Artifices, assim Socios como assalariados, a huns, e outros, em quanto durar o tempo da Sociedade, ou das suas obrigações, não serão embargados seus salarios, nem as partes respectivas nos interesses da Sociedade, e nos seus crimes, salvo se for em fragante delicto, não serão presos sem ordem do Ministro Inspector, na conformidade do Artigo XII, do sobredito Alvará.

«IX. O Ministro Inspector presidirá ao Governo Economico do Theatro, fará manter tudo o determinado n'estas Instrucções, corrigindo, e castigando os que de qualquer maneira faltarem ás suas obrigações; presidirá ás Escripturas, que serão por elle rubricadas;

aprovará a recepção dos Actores, e Dançarinos, e dará as ordens que julgar necessarias, e conducentes para tudo o que constitue a parte economica, moral e civil, e exercicios Scenicos; tendo toda a jurisdicção necessaria sobre os Actores, Dançarinos, e mais pessoas que servirem o Theatro.

«X. Sendo além d'isto a boa ordem, a tranquillidade, e a segurança pública dos Theatros hum objecto que sempre deveu a maior attenção a todos os governos das Nações civilisadas: o Ministro Inspector considerado n'esta parte como Delegado do Intendente Geral da Policia, a quem toda ella exclusivamente pertence, fará no Theatro as suas vezes, assistindo n'ella a todas as Representações, fazendo com a sua authoridade conter o Povo dentro dos limites de huma justa liberdade, e pondo termo a qualquer ruido, ou desordem que perturbe o socego público. Dando parte ao Intendente Geral da Policia de todos aquelles acontecimentos, que pela sua gravidade merecem mais do que simples e peremptoria correcção, para que proceda ao respeito d'elles como convier.

«XI. Para que o sobredito Ministro Inspector possa cumprir, como deve, as suas funcções, e manter sua authoridade, o Official militar que assistir no mesmo Theatro coadjuvará, e fará executar todas e quaisquer disposições, que para o dito fim forem ordenadas pelo dito Inspector, prestando-lhe toda a assistencia que por elle lhe for deprecada, cessando todo o conflicto de Jurisdicção entre o ministro Inspector, e os (

ciaes Militares, segundo o Artigo XIV, do mencionado Alvará.

«XII. Ao Director incumbe a guarda dos Livros, promover e vigiar a arrecadação do producto das Sortes e Récitas theatraes, e de tudo o que pertencer á Sociedade, evitando os descaminhos, e tomando as contas das despesas ás pessoas que as fizerem, assim pelo que respeita aos preços, como á boa economia. Terá a seu cargo a direcção dos Dramas, Pantominas, Decorações, Vestuario, Illuminação, Musica, Camarotes, Camarins, e Armazens necessarios para o uso publico, e serviço particular do Theatro; destinará os ensaios, e assistirá a elles, sempre que o julgar necessario; fará distribuir as partes pelos Actores que julgar mais proprios conforme o seu character, ao qual, assim como á qualidade dos Dramas, Pantominas, e pessoas d'elles fará sempre accommodar as Decorações e Vestuario, dando de tudo conta ao Ministro Inspector nas occasiões occurrentes, quando for preciso que elle interponha a sua authoridade, para que o Director consiga o inteiro cumprimento das suas obrigações.

«XIII. Para que o Director possa satisfazer aos diferentes artigos de que fica encarregado, poderá nomear tres Individuos da Sociedade, os quaes serão approvados pelo Ministro Inspector, dividindo por elles o trabalho em tres incumbencias. A primeira, das Decorações, Vestuario e Illuminação. A segunda, dos Ensaios, e distribuição das Partes, e escolha dos Dramas, e Pantominas. A terceira, a dos Camarotes, Ca-

HISTORIA DO THEATRO PORTUG

arins, Armazens, Musica, e mais Casas p
o Theatro.

«XIV. Não se darão gratuitamente n
pessoa alguma outros Camarotes, que não i
tinados para os Governadores do Reino, o
do Senado da Camara, o Intendente Geral
o Ministro Inspector, o Official militar q
tro deve assistir, e o Director e Socios Ad
res.

«XV. Os logares do Theatro se cons
mesmos preços, que até agora se costum
fazendo-se o abatimento de dez por cento
marem Camarotes fixos, e o mesmo se prati
o mesmo abatimento e respeito dos Assen
Platéa.

«XVI. As pessoas que tiverem Camar
fixo, pagarão no fim de todos os mezes a
das Representações, que se houverem f
mez; e logo que faltem ao dito pagam
suspenderá a entrada, e similhantes divi
bradas executivamente pelo Ministro I
Fazenda Real, na maneira decretada n
mo sobredito Alvará.

«XVII. Quaesquer deliberações, o
sendo as aqui estabelecidas, e que de
e immediata resolução, a Sociedade e
Director, o qual as apresentará ao M
por cuja via subirão informadas con
conhecimento de sua alteza real e

Estado dos Negocios do Reino, ou pela intendencia Geral da Policia, segundo a natureza das mesmas Deliberações, e Representações.

«XVIII. Para que os Actores, Dançarinos, e mais pessoas que compõem o Theatro não alleguem a ignorancia, lhe servirão de norma, além de outros, os Artigos seguintes.

«XIX. Apenas chegar a Casa das Actrizes e Dançarinas a sege que as ha de transportar para o Theatro tanto nos dias de ensaio, como nos de Espectaculo, deverão estar promptas, e pôr-se logo a caminho.

«XX. Todos os Actores, Actrizes, e Dançarinos, que na vespera dos Ensaios forem avisados pelo Director, deverão comparecer na Casa dos Ensaios no dia e hora que lhes foi assignado; e o mesmo farão todas as vezes que por elle forem chamados para cousas de sua profissão, debaixo da pena de 1\$200 reis, que serão descontados nos seus salarios, ou lucros respectivos.

«XXI. Em quanto durarem os Ensaios, o Director fará repetir a Peça inteira, ou Actos, ou Scenas avulsas, segundo seu Author, ou Traductor julgar necessario; obrigando os Actores a este trabalho, com o qual adquirirem a perfeição da sua arte, e a boa execução dos Dramas que representam: conservando-se o mesmo escrupulo assim nos Ensaios particulares, como nos Ensaios geraes feitos sobre o Theatro. Em huns, e outros terá o Director cuidado em manter a ordem, e evitar as distrações que podem perturbar aquelle exercicio, recorrendo ao Ministro Inspector para dar as providen-

cias competentes, quando a sua propria autli não for obstante para impedir as ditas desorde

«XXII. Logo que os Actores affrouxem no penho de suas obrigações, de maneira que se moralmente que ha dolo e malicia, ou por rivalidade entre si, ou por espirito de vinga partido, ou por outro qualquer fim sinistro, q satisfazer caprichos e paixões particulares, e juizo do divertimento publico, será obrigado o a declaral-o ao Ministro Inspector, para proce tra elles com rigorosa justiça.

«XXIII. Quando estiverem doentes darão Director por via do Cirurgião do theatro; e s lestia for repentina, darão a dita conta no dia s Se algum porém houver que por motivos part se finja doente, vindo o publico a soffrer algum ou com espera na hora do Espectaculo, ou cor dança do Drama, que se lhe houvesse annun Director será obrigado a declaral-o ao Ministr ctor, para que os castigue, ou multando-os : salarios e lucros até á quantia de 6\$000 reis, cedendo a prisão contra os transgressores.

«XXIV Como todos os Actores e Actr

e nunca a elles Actores, aos quaes n'esta parte cabe uma inteira obediencia.

«XXV. Dever-se-hão contentar com o Scenario e Vestuario, que a empresa lhe apromptar, o qual deve sempre ser proprio da Peça, e tão decente e limpo como requer a presença do público. E quando sobre este Artigo se moverem questões, o Director mostrando que cumpriu o que lhe tocava, dará parte ao Ministro Inspector, debaixo das penas declaradas nos Artigos antecedentes.

«XXVI. Haverá uma Caixa particular onde se recolhão as multas, com separação das que pertencerem aos Socios e Assalariados, para se repartirem no fim do anno em igual razão, e proporcionadamente por todos aquelles Actores, Dançarinos e Artifices, que forem mais promptos e exactos nas suas obrigações.

«Palacio do Governo, em 3 de Fevereiro de 1812.
—Alexandre José Ferreira Castello.»

Quando em 1820 a nação portugueza sacudiu de si a indecorosa tutela militar de Beresford, foi no theatro que se manifestou o regosijo publico, e aonde a memoria do general Gomes Freire foi rehabilitada. Em uma Carta de Lisboa, de 2 de Outubro, narrando a entrada do Governo Supremo na Capital, se lê: «É impossivel expressar o grande enthusiasmo que geralmente reinou e continúa ainda n'esta cidade. Á noute appareceu o Governo no Theatro dos Condes, e depois no de Sam Carlos, mas apenas eram vistos, de toda a parte fluctuavam os lenços brancos, e multiplicavam-se os

vivas ao supremo Governo com enthuziasmo cavel; foi uma scena de gloria; foi preciso que a representação da Opera italiana para ressoar cessivos Elogios poeticos, obras improvisadas e do genio, que expressava os gratos sentimentos da nação portugueza elevada no espectaculo gloria. O publico pediu que se cantasse o *Hymno Constitucional* em honra do governo supremo o qual panhia perfeitamente executou.» (1) N'esta declarara que o general Cabreira, não participou applausos, por ter ficado em Sacavem á frente pa «mas certamente se lhe prepararam outros estudos.» No dia 5 de Outubro de 1820 chegou o exilado capital, e Cabreira foi recebido com alegria: «A noite illuminou toda a cidade, e nos Theatros se cantou com maior enthuziasmo o *Hymno Constitucional*.» Descrevendo as festas que se fizeram em Lisboa na: «A illuminação espontanea dos habitantes de, o regosijo publico manifestado nos Theatros roaram o singular brilhantismo d'este dia nacional. No Porto fez-se a proclamação da Constituição com eguaes festejos dramaticos: «Á noite com o Theatro portuguez todas as pessoas de d'ellas vestidas de gala, aonde se repetiram os Vivas patente a Tribuna real e se entoou com jubilo catriotico.» (4)

(1) *Genio Constitucional*, n.º 4, de 1820.

(2) *Id.*, n.º 8.

(3) *Id.*, n.º 9.

(4) *Id.*, n.º 11.

Quaes os dramas que se representaram por esta occasião e o seu character, é facil de deduzir, porque ainda se conserva o manuscripto de um drama allegorico de Bingre intitulado *Á revolução de 24 de Agosto de 1820, feita no Porto*; são interlocutores Lisia, Affonso Henriques, Patriotismo, Despotismo, Douro, Povo e Tropa: O theatro representa um bosque funebre de cyprestes, por entre elles, mausoléos dos heroes portuguezes. No meio do Theatro um tumulo mais elevado de Affonso Henriques. Lisia desgrenhada, com cadeias, de joelhos, dando aos Manes.» Isto parece uma lithographia lanerosa de Sendim. Lisboa evoca os seus heroes para abertarem dos ferros de Inglaterra, Affonso Henriques vanta-se da campa, e diz-lhe que os lusos são livres, depois de varias declamações elmanistas e sem ideia do Despotismo e do Patriotismo: «Descobre-se todo o disco, e dentro do seu disco o retrato d'el-Rei.» «O Povo da parte esquerda do Theatro e a Tropa da direita apresenta as armas para o retrato, abatendo as bandieiras. E o Povo e Actores representam reverentes:

Viva o sexto João, vivam as Côrtes.»

Não se commenta a chateza convencional d'esta composição enthusiastica. Como o ultimo representante da malfadada Nova Arcadia, Bingre foi o derradeiro abandonar a fórmula do Elogio dramatico; vimos um 40 anniversario da victoria alcançada na Villa da Praia na Ilha Terceira, pelas tropas constitucionaes,

em 11 de Agosto de 1829.» A scena consta de um dialogo entre o Genio insular e a Fama. Como o Theatro, que se funda unicamente no sentimento da realidade da vida, foi desnaturado n'estas glaciaes allegorias!

Ao passo que a Constituição hespanhola influenciava sobre a liberdade portugueza, nos theatros do reino visinho se manifestava o mesmo fervor de enthusiasmo. Em uma correspondencia de Madrid de 9 de Setembro de 1820 encontramos: «É verdade que os successos acontecidos no Theatro do Principe no dia 3 causaram algum sobresalto. A platêa pediu que se cantasse o *Traga la perro*; porém o Ministro Inspector oppoz-se á rogativa da platêa. Esta Cantiga composta em Cadiz em 1813, contem as mais indecentes allusões aos fidalgos interessados em sustentar a antiga ordem das cousas.» (1) No seculo XVIII abundavam os Theatros mas não existiam dramas; o vazio da arte e a esterilidade de criação eram suppridos com a riqueza assombrosa das decorações; no principio do seculo XIX, ia-se ao theatro para victoriar os liberaes, para saudar a aurora da republica. Traduziam-se e imitavam-se as tragedias philosophicas de Voltaire; mas avançara-se muito, porque se alevantava o Theatro da baixeza de uma distracção cesarista á altura de uma instituição social, começava-se a ligar-lhe seriedade diante do espectáculo de uma multidão que se achava possuida pelo mesmo pensamento de fraternidade.

(1) Id. n.º 14.

Em uns versos ineditos de Bingre, escriptos em 1827, descreve-se o estado dos theatros publicos de Lisboa. O poeta narra um sonho, em que é arrebatado pelo Diabo Côxo:

Do Theatro de Sam Carlos
N'um momento a recitada
Burleta me fez ouvir
Da fofa nação castrada.

O espectáculo brilhante
Leva a geral attenção
Dos ouvidos e dos olhos
Sem ter parte o coração.

Via-se a grande platêa
Atulhada de enxertados
Portuguezes nos garfinhos
De troncos effeminados.

Vãos peraltas, vãos modistas
De ôcas cabeças se viam
Darem palmas, darem vivas
Pelo que nada entendiam.

.....
Viam-se as nossas madamas
Mascavadas de francezas,
Outras de Turcas, de Persas,
Outras simplesmente inglezas.

.....
Entre tanto vinha um bufo
Que a voz nefanda sacode,
Insosso cantarolando
Bem como um capado bode.

Ria-se muito a platêa,
E tambem as nossas bellas,
Gentinhas que só tem gosto
N'essas lindas bagatellas.

Á excepção de algumas arias
Finamente executadas,
Não tem moral, não tem nexo
Estas Operas cantadas.

Mas gestos effeminados,
E moles, das fofas gentes

Faz haver n'estes Theatros
Continuadas enchentes.

O recitado enfadonho
Me fez logo ali dormir;
O Demo, que viu meu sonho
Depressa me fez sair.

Levou-me á Rua dos Condes,
Onde ali na scena estava
A *Nova Castro* de Gomes,
'Tragedia que o mundo gaba
Mas qual foi o meu assombro
Quando a casa vi vasia!
Tres duzias de expectadores
Só pela platêa havia.

Apenas dez camarotes
Eu vi de senhoras cheios,
Com seus paes, com seus maridos
Todas de honestos asseios.

«Porque tam pouca gente
(Pergunto ao Demo magano,)
N'este Theatro? e tão cheio
O Theatro italiano?»

Dando um risinho o tal Côxo,
De prompto me repondeu:
«N'este governa a virtude,
N'aquelle governo eu.

.....
«Aqui fala aos corações,
«Minha inimiga a verdade;
«No outro ouvidos e olhos
«Attendem só á vaidade.
— «Pois n'este, lhe disse, eu quero
«Levar a tragedia ao cabo.»

.....
Porém apenas eu vi
O fim da *Castro* mesquinha.
Um grito dando, acordei
E vi-me na gruta minha. (1)

(1) *Ms.* de Bingre, t. iv, fl. 49.

Estes versos alludem á batalha de Navarino dada a 20 de Outubro de 1827; por aqui se vê o estado da opinião publica, que se pronunciava contra a Opera italiana, e se regosijava com a perpetua *Castro*. N'este tempo já cá ouviamos Rossini, e Mercadante regia a orchestra de S. Carlos, para onde escreveu as operas *Adriano in Syria*, e *Gabriella de Vergy*.

Ainda nos primeiros vinte annos se representava com grande applauso a tragedia de João Baptista Gomes intitulada *Nova Castro*. Estava totalmente esquecida a *Segunda Castro*, original de Quita, e prevalecia a imitação servil. Gomes tinha bastantes partidarios, como se vê pelo seguinte soneto inedito de Bingre:

Do tragico cantor Baptista luso
Sombrios Manes ululae sentidos,
Pois querem vêr seus louros confundidos
C'o romantico gosto do alto abuso:

Renasceu entre nós o feio uso
Dos preceitos dramaticos perdidos,
Os dramas que hoje reinam sam urdidos
Sem unidades, com furor intruso.

Tornou a reviver o antigo erro
Seiscentista, da edade media,
Que a Lusa Arcadia pôz em vil desterro.

Oh tragico immortal! tua tragedia
Quizeram enterrar c'o mesmo enterro
Que Castro tem na hispanica comedia. (1)

(1) *Reynar despues de morir*. Nota do Ms., t. 1, p. 263.

Na grotesca farça de *Manoel Mendes*, escripto Antonio Xavier Ferreira de Azevedo já no principio d'este seculo, e publicada em 1814, ainda se encontra uma allusão á mania geral de escrever tragedia scena entre o letrado beirão e o creado, que faz dante de escriptorio, seria incomprehensivel e sem graça, se a bibliographia nos não mostrasse o sem numero de tragedias que andam por aí impressas por autores desconhecidos. Eis a scena, que serve de historia

MANOEL MENDES : Honiem ! Vossê a modo que escripto !

REBOLLO : Não repare, V. M. que isto é porque ando escrevendo hum Tragedia.

MAN. : Sim ! Bem mostra que foi escrevente do nobre brincho ; elle tambem tinha essa mania para os theatros.

REB. : Tinha, sim senhor ; mas era muito infeliz nas produções.

MAN. : Elle não dizia isso.

REB. : Mas confessa-o o Publico, que quasi sempre elogiava com applauso de Infanteria ; isto é, aquellas que davam ao fim ; porque de algumas sei eu que ficavam no segundo acto.

MAN. : Essa é boa ! E os outros actos que restavam

REB. : Ficavam em actos nullos.

MAN. : Ora diga... — Eu agora tambem hei de fazer as Operas... — que titulo tem a sua Tragedia ?

REB. : Eu tinha disposto... Esta não está feia... estava disposto... Sim, Tragedia em cinco actos, intitulada *Os Prestes*, ou o *Cemiterio dos Inglezes* ; porém hei de pôr-lhe outro e ha de fazer fracasso, porque a marcha é totalmente feia. Ella é em cinco actos como já disse : falam n'ella seis personagens entre machos e femeas ; quatro morrem logo no primeiro acto e as duas muito provavel que no segundo vão para a eternidade ; a razão he esta : Se ella á maneira das do meu amigo, levar pateada no fim do primeiro acto, não tem mais ta o desgosto de lhe não vêrem a catastrophe, e se a grandeza do segundo, como já tem morrido tudo, parece que fica acalorada a Tragedia.

MAN. : Mas se fôr para diante, com quem ha de V. M. acabar as tres que faltam ?

REV. : Peior. Com quem ? Ahi é que vae a delicadeza do Poeta : para cantella digo eu logo no primeiro acto, que uma das Damas está com dôres : no intervallo do segundo, tem o seu bom successo : no terceiro meto a novidade da Ama com o Menino ; no quarto acaba-se a criação, a criança, com o episodio dos dentes !... tudo isto é sentimental ; porém como a Ama no fim do quarto morre, por causa da humidade do tempo, o pequeno é quem ha de acabar o quinto. Parece-me que isto não he muito visto.»

Raro foi o poeta do principio d'este seculo, que respeitando ainda a tradição arcadica, se não arrojasse com furor metrico á composição de Tragedias. Entre as Elegias de Bingre, encontramos grandes louvores a um «insigne poeta tragico» chamado Manoel Joaquim Borges de Paiva, natural de Esgueira, e falecido em 1824; aí se enumeram as principaes tragedias que escreveu :

O tom e o genio grego em ti se via
A lusa scena honrar; já se apontava
Por chefe d'obra a lusitana *Osmia*.
O mesmo velho Sophocles pasmava
Nos elysios jardins, ouvindo o choro
Com que a *Lucinda* as almas abalava;
Todos os vates do beocio cõro
Folgaram lá ao vêr, que a grega scena
Fazia reviver teu *Polidoro*.
Com que fogacho, oh funebre Camena,
No grande *Jonas* lhe accendeste a mente !
Com que enthusiasmo lhe aparaste a pena.
Meu estro frio já se viu fervente
Quando li este seu brilhante drama
Todo raios de luz de um fogo ardente.
Quem te pode negar, Borges, a rama

Que Corneille seguiu, Voltair, Racine,
 Young, Sackespear. filhos da fama?
 Se inda no Sena e Tâmisia retine
 O pregão que no mundo os fez eternos,
 Talvez que igual a fama te destine.
 Tu entre os lusos tragicos modernos
 Subiste muito alem ; beber soubeste
 Da Galia scena os sentimentos ternos.
 Na tua mente accesa concebeste
 De Drurilane o jogo com que ufano
 Um Cysne inglez afoito ao sol investe.
 Tu seguiste sombrio o tom britano,
 As almas abalaste com mão dura,
 Co' a pompa de Paris ergueste o panno.

.....
 As personagens tuas não falavam
 Senão com precisão; o estylo o enredo
 Muito aos dramas do Sena assemelhavam.
 Ensinou-lhe Alfieri o grão segredo
 De mover corações; Borge o excedera,
 Se a morte o não levara inda tão cedo.
 Elle pelo imitar todo se esmera,
 Todas as fibras das paixões violentas
 Elle tocava penetrando a esphera. (1)

Por estes versos de Bingre se conhece quaes e as ideias dramaticas de Borges de Paiva; a prisão moldes tragicos de Racine e Alfieri, a preocupação do exemplo auctoritario em vez da comprehensão da verdade natural, constituem todo o esforço dos que tentaram restaurar o Theatro antes de entrar em Portugal o primeiro movimento do Romantismo; Mascarenhas, Caetano Pimenta de Aguiar, José Maria da Costa Silva, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, Thomaz Antonio dos Santos Silva, seguiram esta senda proclama-

(1) Ms. de Bingre, t. III, fl. 44.

da pela Arcadia desde 1757. A influencia dos modellos aprendia os escriptores aos mesmos assumptos; ainda neste seculo se escreveram bastantes *Osmias*, e appareceram mais duas tragedias de *Ignéz de Castro*, por João Baptista Gomes e por Joaquim José Sabino. A velha Arcadia condemnara pelo dogmatismo de Miguel Libério Piedegache o fecundo theatro inglez, por admittir paixões violentas e ensanguentar o theatro; d'este tempo apenas existe uma traducção de uma comedia do Congreve, a *Noiva de Luto*, por José Antonio Cardoso de Castro feita mais para estudo da lingua ingleza do que para ser pósta em scena; a Nova Arcadia presentiu a vida dos tragicos inglezes, mas em vez de estudal-os contentou-se com traduzil-os. Em vez de estudarem os tragicos do cyclo shakesperiano, abraçaram os classicos do genio normando; Thomaz Antonio dos Santos Silva, traduz o *Catóo* (1) de Addison, a *Vingança*, *Busiris*, e *Os Irmãos*, de Young, e *Eduardo e Leonor* de Thompson. Ducis levou mais longe a sua audacia reduzindo Shakespeare ás convenções academicas que imperavam em França. Na *Vida de Ducis* por Onesyme Le Roye, encontramos o fragmento de uma carta do arcade Castilho, communicando-lhe a intenção de traduzir para o theatro portuguez as reortadas traducções francezas da obra eterna do tragico de Avon. A Carta era datada de 12 de Agosto de 1834; aí diz a proposito da sua traducção: «esta ho-

(1) Já traduzido por Manoel de Figueiredo.

menagem de um estrangeiro a um poeta com que França se honra, não será mal acolhida... Aí encontrareis a prova da estima que sempre me inspirou rainha das nações. Desde muito tempo ella está a posse de nos dar modellos.»

A esta eschola neo-arcadica, que precede o Romantismo, pertence como um dos seus mais valentes obreiros, o Padre José Manoel de Abreu e Lima, morto de uma apoplexia em 1835. O sr. Innocencio recolheu estas curiosas tradições, acêrca do fecundo escriptor desconhecido: « Apaixonado pela arte dramatica, associou-se durante muitos annos ás empresas theatraes de Sam Carlos, Salitre e Rua dos Condes, e para ellas escreveu, ou antes imitou e traduziu das linguas hespanhola e franceza boa parte dos dramas e comedias que por este tempo se representaram nos ditos theatros. Achava-se por isso inhibido pela auctoridade superior ecclesiastica do exercicio das ordens com excepção do ministerio do pulpito.» O sr. Innocencio cita como d'este escriptor as seguintes comedias, que ficaram manuscritas, e que formaram a parte mais vital do repertorio do nosso theatro no primeiro quartel do seculo XIX: *Pedro Grande ou os fulsos mendigos*, *O retrato de Miguel Cervantes*, *Os expertos tambem se illudem*, *Os tres gemeos*, *Quinze dias de prudencia*, *O anel de Giges*, e *O Maniaco*. A paixão d'este padre pelo Theatro, lembra-nos a sorte de Antonio Pires Gongo, excluindo das ordens ecclesiasticas e procurando recursos de subsistencia nos Autos populares; o caracter dramati-

co das festas liturgicas da egreja, despertou muitas vezes o gosto da scena aos seus ministros. O theatro do Salitre tornou-se uma especie de azylo de litteratos pobres, que para ali faziam traducções de encomenda por uma taxa sabida.

A pobreza dos escriptores e a falta de educação no publico sustentaram assim por bastante tempo a velha farça de cordel; a escola de Nicolau Luiz contou ainda n'este seculo alguns felizes cultores; é o primeiro Manoel Rodrigues Maia, tambem, segundo a tradição que voga ácerca de Nicolau Luiz, professor regio de grammatica latina em Lisboa, e director de um collegio particular em sua casa, na rua dos Calafates; é este o autor da celebre farça ainda hoje popular, intitulada o *Doutor Sovina*. Do sr. Innocencio aproveitamos algumas particularidades ácerca d'este velho comico: foi um dos que celebrou a elevação da estatua equestre; era intimo amigo do Padre Thomaz José de Aquino, que publicou a edição de Camões que hoje anda reproduzida na de Barreto Feio; moravam juntos estes dois camonianos, e morreram quasi ao mesmo tempo; determina-se a epoca da sua morte entre 1803 e 1805, porque o seu nome já não figura no *Almanach das Músicas* d'este ultimo anno. Ficaram ineditas as suas farças *A Madrinha russiana*, e o *Periquito ao ar*; tambem he pertence a farça dos *Tres rivaes enganados*. Eguamente se filia n'esta escola, que desappareceu com os lramas romanticos, o bacharel formado em Direito Fernando Antonio Vermuele, nascido em Lisboa a 25

de julho de 1777, e fallecido em Lisboa de um plexia a 21 de Janeiro de 1843, depois de ter alcido o cargo de Tabellião publico. O sr. Innoque recolheu a sua memoria, attribue-lhe a canonyma do *Enredador*, que os Theatros de Sallos, do Salitre e da Rua dos Condes representam innumeradas vezes desde 1812.

Vermuele havia começado a cursar a Universidade em 1794, concluiu os seus estudos academicos e veio para Lisboa seguir a profissão de advogado. Quando vemos que a maior parte dos escriptores portuguezes foram bachareis formados reito, a tradição dos *clercs de la Bazoche* levantava na mente, e deixa em evidencia o espirito de creações. (1)

Na primeira metade d'este seculo, a historia do theatro está mutuamente ligada com a historica; quando o despotismo se consolida, as comedias dramaticas desaparecem. Até á invasão franceza dominou o elemento lyrico nos theatros portuguezes, como uma continuação do cesarismo do seculo XVIII. Por uma bella estatistica formada pelo sr. José Marques, se vê que no theatro de S. Paulo n'este curto periodo que vai da sua fundação até á invasão napoleonica, se cantaram nada menos que cento e sessenta e oito Operas, dos seguintes ma-

(1) *Gazeta dos Tribunaes*, n.º 316, 14 de Outubro

Marcos Portugal	21
Cimarosa	20
Fioravanti	18
Paesiello	13
Guglielmo	13
Mayer	6
Sarti	4
Zingarelli	4
Paer	4
Antonio Leal Moreira	3
Martini	3
Gazzaniga	3
Dalayrac	3
Nicolini	3
Tritto	3
Andreozi	3
Antonio José do Rego	3
Gueco	3
Anfossi	2
Nazolini	2
Salieri	2
Giordanelli	2
Gretry	2
Longarini	2
Parinelli	2
Alessandri	1
Leonard	1
Caruso	1
Puzzi	1

Bianchi.....	
Kreutzer.....	
Fabrizzi.....	
Borghi.....	
Marino.....	
Gluck.....	
Mosea.....	
Orlandi.....	
David Perez.....	
Gardi.....	
Mozart.....	
Chiocechia.....	
Federici.....	
Gianelli.....	
Pedeozzi.....	
Anonymas (1).....	

Não foi a invasão franceza que interrompeu o desenvolvimento d'esta admiravel vitalidade artistica; Je not era arrebatado e romanesco, gostava de grandes festas. O protectorado inglez é que reduziu os nossos theatros á condição de uma espelunca. Para prova basta passar os olhos por alguns periodos d'esta Carta de lord Wellington ao Coronel Peacocke: «Lisboa, 26 de Outubro de 1809. — Lamento de ter de vos informar que me deram conhecimento de que os Officiaes inglezes que estão em Lisboa, têm o habito de ir aos Theatros

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 5167 (xviii anno, 1871).

aonde alguns d'elles se conduzem de uma maneira inconveniente, com grande escandalo do publico, e em prejuizo dos proprietarios e dos actores. Não sei porque os Officiaes do Exercito Inglez se conduzem em Lisboa de uma maneira que não seria tolerada na sua patria; que é contraria ás regras e aos habitos d'este paiz, e que não é permittido em parte nenhuma aonde se observam as leis da decencia.

«Os commandantes de regimentos e os officiaes superiores devem tomar medidas para impedir um tal comportamento de se renovar, e para que eu não receba mais similhante queixas, eu empregarei os meios necessarios para que a reputação do exercito e da nação ingleza não tenha a soffrer pelo mau comportamento de alguns.

«Os Officiaes do exercito inglez não têm nada a fazer nos bastidores; e é muito inconveniente que elles se mostrem sobre a scena durante a representação. Devem bem saber que um publico inglês não o supportaria. Estou desgostoso de saber, que Officiaes em uniforme e barretina na cabeça, têm apparecido sobre o theatro durante a representação, e que alguns d'elles se commettido desordens e violencias nos bastidores. Depito-o pois; se este comportamento continúa, verei-bei na necessidade de empregar os meios de o impedir, por honra do exercito e da nação.

«Rogo-vos de communicar esta carta aos commandantes dos regimentos da guarnição em Lisboa, e aos officiaes que commandam os destacamentos dos conva-

cessarias, para prevenir repetição de um tal procedimento.» (1)

Em vista de tão curiosos factos comprehendiam-se a razão por que o theatro portuguez se foi tornando esquecido até ao anno de 1820, em que saccudimo-nos da vergonhosa tutela ingleza.

Os officiaes do exercito anglo-luso, como não comprehendiam as comedias em lingua portugueza, prohibiram em todos os theatros que as representações fossem unicamente Operas e Bailes. Em 1811, representou-se no Theatro da Rua dos Condes o baile trágico-pantomimo *Orizia e Boreas*, inventado e posto em praxe por Pedro Pieroni. Por este libretto se vê que a Companhia da Rua dos Condes, que no anno seguinte passou para Sam Carlos, era composta n'este tempo de Pedro Pieroni, Luiz Chiaveri, Leopoldo Bauer, Francisco Citteri, Raimundo Fidanza. Carlos

chi era o machinista das mutações, e Domingos de Almeida o inventor dos vestuários.

Com a frequencia da officialidade ingleza, o theatro de Sam Carlos, teve a contar de 1812 por diante, uma vida artificial. Debalde se procurava animal-o com as composições dos grandes maestros. Rossini chegou a escrever uma partitura para o Theatro de Sam Carlos. No livro *Os Musicos Celebres*, de Felix Clement, se lê: «Uma das composições menos conhecidas de Rossini é a *Adina ou o Califa de Bagdad*, Opera semi-seria em um acto, escripta por pedido de um cavalheiro portuguez, e representada em 1818 no theatro de Sam Carlos de Lisboa.» (1) Comtudo não é a esta Opera que se deve attribuir a fascinação que a musica de Rossini exerceu sobre o gosto do publico desde 1819, em que se cantou o *Barbeiro de Sevilha*, *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *Otello*, *Turco in Italia* e *Dona del Lago*, sob a direcção do maestro Coccia. Por este tempo a cantora portugueza Dona Luiza Todi era o assombro dos principaes theatros da Europa. D'ella fala Bingre em uns versos da sua collecção manuscripta:

Ouvi de Zamperini o altivo canto
Que Ulyssea abrazou em chama acceza;
Ouvi cantar a *Todi* portugueza
Que foi na Russia um moscovito encanto. (2)

(1) *Les Musiciens Célèbres*, p. 425.

(2) Ms. t. I, pag. 256.

Com a revolução de 1820 o theatro tornou-se ~~uma~~ das manifestações do sentimento da liberdade, tendo por consequencia de permanecer fechado durante o governo autocratico de Dom Miguel.

Em breve começou a reacção absolutista e com ella a primeira emigração. Em 1823 deu-se a vergonhosa jornada de Villa Franca e de 1826 a 1829 dominou em Portugal a epoca do Terror. D'aqui em diante, até ao triumpho definitivo do governo parlamentar em 1836, o theatro portuguez extinguiu-se; calou-se, como todos os sentimentos diante do despotismo e da morte. (1)

A tendencia classica da Nova Arcadia manifestou-se contra o apparecimento dos dramas romanticos. A cabelleira de Racine estremeceu, contra os violadores das tres unidades, abalada pela profanação dos derogadores da Poetica de Aristoteles. O partido clerical, que seguira o despotismo sob a divisa — o throno e o altar, veio fazer côro com os classicos, e desacreditar diante do publico a nova revelação da Arte. Em uma Epistola ao Cura de Campanhã, escreve Bingre, o ultimo arcade :

Reverendo senhor, bom Padre Cura
Da rural Campanhã, que tão discreto
O Theatro romantico censura:
Se *Maria Tudor* condemnou recto
No baixo proceder na scena exposto,
Ao expectador portuense circumspecto,

(1) Vid. adiante o liv. x, cap. 1.

Tem immensa razão no seu desgosto,
Por ver mudada a escola da virtude
No vicio desregrado a ella opposto.

.....
Da palestra dramatica segura
Da representação bem regulada,
Moral civil, christã se aprende pura.
Porém onde se vê hoje observada
Essa lei que ditou Pombal famoso,
Pelo grande José aos Lusos dada?

.....
Hoje os doutos romanticos authores
Só dão força á dramatica poesia
Co's enredos de illicitos amores.
Disfarçada co'a doce melodia
Desacreditam toda a continencia,
Piedade, modestia e valentia.
Contra as regras da solida decencia
Ensinam a gerar os appetites
E as damnosas paixões na effervescencia.

.....
Esses defeitos que Boileau condemna
No romantico gosto ressuscita,
Que a Gallia depravou e a Itala scena.
Onde a farça se vê que a riso incita
Em pintar o ridiculo? Com choro
Por ensinar o erro, a moral grita.
Onde a decencia está? Onde o decoro
N'estes dramas modernos que deleitem,
Que instruem rindo com seu tom sonoro?
Para que os circumstantes se aproveitem
D'essas lições moraes, não é preciso
Que as leis da gravidade se respeitem?
Representar defeitos de prejuizo,
Lascivias, seducções, vis adulterios,
Assassinios, traições não move a riso.

.....
Bem sei que o modernismo achará rude
O meu velho pensar... (1)

Francisco Joaquim Bingre morreu centenario ; viveu a vida de duas gerações. Estas queixas são a linguagem da tradição arcadica, já obliterada e mal comprehendida pela Academia de Bellas Letras, que reagia contra o espirito novo, contra a manifestação da liberdade nas creações do espirito. As ideias velhas tem sempre um d'estes representantes, que mandam no ultimo momento, como o propheta Balaan, para amaldiçoar o futuro. (1)

(1) Tal é a missão de Castilho, definida depois da *Questão de Coimbra*. Vide *Estudos da Idade Media*, p. 251 a 319.

CAPITULO II

João Baptista Gomes

A versificação *elmanista* adoptada nas tragedias. — A *Nova Castro*, de João Baptista Gomes, substitue na predilecção popular a Tragedia de *Ignez de Castro* de Nicolau Luiz. — A scena final da Coroação. — Grande parte dos versos da tragedia de João Baptista Gomes converteram-se em proverbios. — Circumstancias que tornam ridiculas a *Nova Castro*. — Innocencio descobriu que é um plagiato da *Segunda Castro* de Domingos dos Reis Quita. — As *Castros* de Sebastião Xavier Botelho, e de La Motte. — Exposição da tragedia de João Baptista Gomes. — Juizo de Garrett sobre este poeta dramatico.

A influencia da Nova Arcadia, e sobre tudo a imitação do estylo e versificação de Bocage, a que se chamava *elmanismo*, designação do seu nome pastoril Elmano Sadino, apparecem no theatro, caracterisadas em João Baptista Gomes. Todos conhecem este nome do auctor da mais popular de todas as tragedias do Ignez de Castro; para os seus contemporaneos, era a elle que cumpria levantar a tragedia portugueza, abafada sob as traducções dos tragicos do tempo de Luiz XIV. Infelizmente a morte cortou todas as esperanças. Todos os theatros do principio d'este seculo se sustentaram á custa da sua *Nova Castro*, mas um indesculpavel descuido fez com que se não recolhessem noticias biographicas d'este escriptor. Sabe-se que João Baptista Gomes era natural do Porto, que era empre-

gado no commercio, e que morreu muito joven, a 2 de Dezembro de 1803, deixando uma esposa tambem nova, e uma filha; ainda no Porto existem relações d'estas duas senhoras, mas ninguem se lembra de particularidade alguma da vida do poeta. Quando appareceu a *Nova Castro*, occupava os theatros a tragedia que Nicolau Luiz traduzira da comedia hespanhola *Reynar despues de morir*, de Don Luiz Vellez de Guevara; foram os actores, como o confessa Costa e Silva no *Ensaio biographico critico*, que lhe deram o titulo de *nova*, para a distinguir da antiga. Por esta circumstancia se explica o motivo que levou os actores condescendendo com as exigencias do publico, a juntarem á *Nova Castro*, a scena final da Coroação tirada da folha volante de Nicolau Luiz. Esta scena differna versificação, porque é rimada, e destôa completamente da unidade da acção, mas demonstra ao mesmo tempo o costume em que estava o publico, que já não dispensava o velho apparatus. Alguns litteratos contemporaneos reagiram contra a tyrannia do costume, como já vimos pelo soneto de Bingre, que accusa a disparidade da obra com a tragedia hespanhola. (1)

A *Nova Castro* pertence ao periodo em que se propagou em Portugal o sentimentalismo da escola de Rousseau; foi orvalhada com as lagrimas ingenuas de todos os corações sensiveis, e declamada com a me-

(1) Vid supra, p. 29.

a que converteu em proverbios grande parte de
versos. A *Nova Castro* teve bastantes apaixonada-

Hoje, para nós, que a conhecemos desajudada de
as impressões da scena, sem o prestigio das la-
as que ella fez verter, não se pode lêr sem que o
venha destruir o effeito dos lauces mais tragicos.
exemplo, os versos com que abre:

Sombra implacavel, pavoroso espectro
Não me persigas mais!... Constança! Eu morro.

seguintes:

Oh do crime funestas consequencias!...
Desgraçados mortaes...
E pode um sonho?...
Não é um sonho, Elvira, são remorsos.

n na memoria das pessoas idosas, que os applicam
liando-os em jocosos aphorismos, commentando
na anecdotas do seu tempo. Raro será o individuo,
ntre gracejos não empregue os dois primeiros ver-
a tempestuosa scena entre o principe Dom Pedro
n Affonso IV:

Basta, Principe, basta: prescindamos
De justas arguições, etc.

A Nova Castro está cheia de versos d'esta natureza, que entraram no numero das locuções familiares. Taes são:

O pae quer perdoar-te. . . o Rei não pode, etc.

e no fim da tragedia:

Muito se amavam, desgraçados foram,
Chore-os o mundo, e de imital-os tremia.

A facilidade que têm estes versos de cair em parodia, explica-se pela falsidade das situações e pela linguagem rhetorica e convencional; passada a primeira impressão que deslumbrou os sentidos, a verdade da natureza mostra-se de um modo que não é aquillo, e o senso commum só vê o ridiculo aonde lhe queriam fazer sentir o terror. João Baptista Gomes teve partidarios que o admiraram; a sua morte prematura fez com que o julgassem sempre com complacencia; a inferioridade das tragedias dos seus contemporaneos tornou-lhe facil o alcançar os fóros de primeiro tragico, mas nem elle tinha conhecimento da alma humana, nem faculdades creadoras, nem tão pouco sabia versificar.

João Baptista Gomes fôra impressionado pela traducção da *Ignês de Castro* de Lamotte, publicada em 1792 por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara; serviu-se da acção do mesmo modo como ella fôra tratada na *Segunda Castro* de Domingos dos Reis Quita.

noticia foi pela primeira vez enunciada pelo sr. Francisco da Silva. Sem descobrir por si o, nem dispôr os lances em que ella se manifeste de recorrer a um systema de versificação al, em que todas as palavras andam escudadas competente epitheto, dentro de um certo molde, a arranjo harmonioso mas uniforme, em que o hemistichio é a antithese ou tambem um pleo- do primeiro. João Baptista Gomes exaggerou os da escola *elmanista*, que preverteu a Nova Ar- A influencia de La Motte, fez com que tentasse ir a tragedia dos *Machabeos* d'este auctor; sen- se esteril, em vez de erguer a tragedia nacional da pela Arcadia Ulyssiponense, entregou-se a ções, como vêmos pela versão do *Fayel* de Ar- offerecida ao celebre jurisconsulto Doutor Vi- José Ferreira Cardoso da Costa, que o animava o lhe ia lêr as suas versões. Seguindo a versifi- ntroduzida pela Nova Arcadia, abraça tambem npto que se tornara uma especie de monomania i poetas d'aquella corporação; o neo-arcade Se- Xavier Botelho tambem escreveu e fez repre- uma *Ignéz de Castro*, como vemos por esta pas- do seu Elogio historico: «Por esses archivos de s jazem sepultados os dramas do sr. Botelho, dos ipenas é imperfeitamente conhecida a tragedia

Ignéz de Castro... » (1) Os amores de Ignéz não f
menos felizes na scena franceza, apesar da frieza
cura do dialogo e da má versificação de La M
Voltaire bem desejava tel-os versificado novament
ra tornal-a superior á sua *Zaira*; quando La Mo
defendia contra os chascos que lhe dirigiam no
Procopé, já a sua tragedia subia á scena pela se
gesima vez. João Baptista Gomes adoptou de La
te o personagem inutil do Embaixador de Caste
a rhetorica do Conselho de ministros em que se d
a morte de Ignéz, cujo typo se apresenta logo na
meira scena algum tanto odioso.

Apesar de analysarmos a *Segunda Castro* de G
apresentaremos um rapido esboço da tragedia de
Baptista Gomes. Ignéz entra em scena delirante e
rorisada, como se a sombra de D. Constança, que
esposa do Principe D. Pedro, a perseguisse; a am
vira vae para consolal-a, e Ignéz declara-lhe qu
causa da morte da infanta, porque em vida d'e
tinha amores com D. Pedro. Ha aqui uma falta de
so artistico; os saudosos amores de Ignéz pe
aquelle character innocente e fatal, que o tornam
prio de uma tragedia antiga; a scena é longa,

(1) Hercul. *Mem. do Conserv.*, p. 26. Depois de hav
enumerado todas as tragedias ácerca de Ignéz de Castro,
mencionar a *Dona Inés de Castro*, tragedia del Licenciad
xia de la Cerda, que é a duodecima da collecção publicac
1638 com o titulo *Doce Comedias de varios autores*, citad
Von Schack, na *Geschichte der Dramatischer literatur und l
in Spanien*.

de banalidades, e é interrompida pela chegada de Sancho, mestre do Principe, que vem fazer extensa prática, mostrar-lhe os precípios do amor, e-lhe para que consiga que D. Pedro appareça, porque El-rei seu pae já o chamara por tres vezes. Chega Dom Pedro, e Ignez vae pôr em execução o plano; as primeiras palavras apaixonadas que trocaram são abaixo do mais insipido idyllo; o vacuo do pensamento é enchido á força de descorados adjectivos; Pedro recusa-se a apparecer na côrte, porque quer casar á força com D. Beatriz, filha do rei de Castella; o velho aio D. Sancho torna a intervir a fim de que chega El-rei seu pae acompanhado dos nobres Coelho e Pachêco; Dom Pedro sae, para ir a seu pae que é casado com Ignez. O acto começa com um prosaico dialogo entre Dom Pedro e o filho, em que *prescindindo de justas arguições* apparecem imitações palidas do espirito philosophico das tragedias francezas. Dom Pedro recusa-se a casar com a infanta de Castella. Depois o rei conferencia com o seu camarista Dom Nuño e o aulico Pacheco, combinando que Ignez devesse ser desterrada, e entregue ao arbitrio do rei de Castella; manda vir Ignez á sua presença para forçá-la a casar com o filho d'aquelle amor, trata-a com uma crueldade brutal, que nunca se encontra nas tragedias hespanholas, até que a despede por motivo da entrada de um Embaixador de Castella. Levando o Embaixador a collisão de que o seu monar-

cha saberá sustentar pela força o decoro de sua filha. D. Affonso torna irrevogavel o designio de dester Ignez de Castro.

O terceiro acto começa por um monologo de Igr com phrases intercortadas e sem ideia; outra vez vira a consolal-a, até que ao fim de enfadonhos vem intervêm D. Pedro, que disparata ao saber a nova desterro, quer ir accometter seu pae, mas Dom San accode a tempo para soffrear-lhe os impetos. A scena entre Dom Pedro e seu pae é violenta, grosseira e sem profundidade; o rei é insultado pelo principe, seguem arrependimentos, lagrimas, e a prisão do enamorado. Dom Pedro quer fugir de Portugal com Ignez, a amante procura dissuadil-o, elle dá-se por convencido, e parte para a prisão. — No quarto acto, Coelho e Pacheco falam dos seus odios contra a familia de Ignez de Castro, e feridos no seu orgulho por virem a ter por rainha a irmã de figadaes inimigos, tratam de fazer com que o rei a mande matar; Coelho faz insinuações ao monarcha, desculpando Dom Pedro e fazendo cair o odioso sobre a amante; mas de repente apparece Ignez com os seus dois filhos, do mesmo modo que na tragedia de La Motte, imitada nos tribunaes em um processo pela causa pelo advogado Fourcroi. A situação esmorece em interminavejs e ôcos endecasyllabos, e a monotonia do quadro é perturbada pela chegada de Coelho que vem chamar o Rei para o conselho. Ignez fica clamando para as duas crianças, e depois para a cri-

, sem ao menos uma vez apresentar por descui-
ta unica expressão natural. No acto quinto, ap-
o rei, perturbado pela sentença de morte que
entra a amante de seu filho; Dom Sancho vem
ver-lhe o estado de Dom Pedro na prisão; o rei
sionado chama o camarista Dom Nuno, para
avisar os Conselheiros de que revoga a senten-
norte; o Embaixador, tambem, contra toda a
vem felicitar o rei pelo generoso perdão. Infe-
e era tarde! Dom Nuno volta a dizer que Ignez
za apunhalada, e que ao annunciar o perdão, os
eiros Pacheco e Coelho fugiram aterrados. Já
Ignez vem com os filhos mais outra vez á pre-
o rei, que o deixa sensibilizado, expirando ella
ia. Pouco depois apparece Dom Pedro, chama-
nez, e Dom Nuno inteira-o da catastrophe; se-
e furias, imprecações, horrores, ameaças em
prosaicos e mais nada. A tragedia termina com
ia que Dom Sancho vem dar da morte de el-rei
ffonso.

o plano da tragedia *Nova Castro*, que tanto
asimou as plateas no primeiro quartel d'este se-
ra preciso que o terror politico e religioso tives-
snaturado a raça portugueza a ponto de acha-
nillo bello. Depois do que fica dito, comprehen-
verdade d'estas palavras de Garrett, em que
risa João Baptista Gomes: «Desvaira-o o *elma*-
derrama-se por madrigaes quando a austerida-

tinha, com a experiencia que lhe fallecia, triumpham ao cabo do mau gosto do tempo, e viriam povelmente a fazer de João Baptista Gomes o nosso maior tragico. Atalhou-o a morte em tão illustre carreira, e deixou orfão o theatro portuguez que de seu talento esperava reforma e abastança.» (1)

Nem tão benigno seria o juizo de Garrett, fosse conhecido o plagiato da *Segunda Castro* de João Baptista Gomes não podia modificar a tragédia portugueza, como se julga; porque o caminho useguir sob todas as influencias classicas, era o imitar o espirito philosophico das tragedias de Voltaire. porém Gomes abraçára com fervor as ideias do sentimentalismo. Depois de 1798, dedicou a traducção dos *chabeos* ao Corregedor da Comarca do Porto, o sr. Francisco de Almada e Mendonça, fundador do theatro de Sam João: precede-a uma Epistola Dedicatória.

Para Eschola e recreio ao mêsmo tempo
 Dos, com elle felices Portuenses,
 Ao seu nome padrão de eterna gloria
 Faz erigir 'Theatro sumptuoso,
 D'onde possam Melpómene e 'Thalía
 Qual outr'ora de Cécrope nos muros
 Os povos instruir, policial-os.

E pois que assim ás Musas daes abrigo
 Aos seus alumnos cumpre consagrar-vos
 Producções pelas Musas inspiradas.
 Honrae os Vates, que vereis mil vates
 Fazer que o Douro não inveje o Sena.
 Novo Richelieu, Corneilles novos
 Vós fareis renascer, doces Racines,
 Terriveis Crebillons, Voltaires lusos,
 Que enchotem do 'Theatro para sempre
 Nocivas producções, *cantados* nada.
 Monstros mais feios, que os que pinta Horacio
 Sejam por vós, Senhor, exterminados.
 Em magestoso estylo, em phrase pura
 Sobre a scena se ensine a lingua nossa:
 Com gloria, com proveito e dignidade
 As Musas portuguezas n'ella imperem;
 Da virtude os caminhos nos apontem.
 Cumpram-se as sabias leis do Venusino:
 «E o Corpo Senatorio não approve
 «Assumptos que não sejam proveitosos.»

João Baptista Gomes.

Estes versos encerram a Poetica dramatica do au-
 da *Nova Castro*. Elle vivia na dôce illusão de
 os despotas tem o poder de exigir da natureza a
 ducção de genios. O nome de Richelieu, junto com
 e Corneille, bem mostra a estreiteza das suas ideias.
 a provavelmente na *Vida de Corneille*, por Fonte-
 le, este periodo, que pôz em verso: «Eis-nos no tem-
 em que o *Theatro* se torna florescente pelo favor do

pre prestes a servir seus gostos.» Pobre e honrado
pobre João Baptista Gomes, calumniastes a natureza
não conhecestes a sua espontaneidade, e ficastes m
cres. Os trabalhos da critica moderna de Tasche
de Louandre, e Lemer, provam á evidencia, que
nio de Corneille revelado com o *Cid*, em 1636, m
mostrou grande depois de se tornar independen
pressão do Cardeal de Richelieu, especie de Nero
pretenções litterarias, tendo ao seu serviço os ver
dores Colletet, Bois-Robert, L'Etoile e Rotrou,
rimavam os esboços que o despota concebia. Em q
to Corneille exerceu tambem este triste mister, a
buiu-se o assombro de seu genio ao favor do Car
quando Richelieu fez com que a Academia francez
provasse a tragedia o *Cid*, o mundo levado pela a
ração deu-lhe a immortalidade. O nosso João Ba
Gomes não sabia o que' dizia, pertendendo fazer do

absorção das Operas, que dominavam completamente o gosto do publico; chama-lhe produções nocivas. Bingle também se queixa do mesmo mal; em geral os escriptores dramaticos, e entre elles Manoel de Figueiredo, pronunciaram-se contra a Opera. É por isso que Aucourt e Padilha, já em 1757 escrevia ácerca d'esta questão:

«Eu, em assumpto que tem tão grandes parciaes, e em que tenho tão pequeno voto, só direi que os gostos não se disputam; e que d'elle he que nasce o valor que se dá a tudo, e que hoje é tão estimada a musica italiana em Lisboa, como foi escarnecida a primeira vez que em Portugal se ouviu, quando no casamento de Saboya vieram os musicos de Victor Amadeu.» (1)

Em 1822, ainda estava a mesma questão de pé. Francisco de Alpuim e Menezes, escrevia no Prologo da tragedia *Ambição*: «Que vos direi dos nossos Theatros? d'estas casas de instructivo recreio, onde se reúnem todas as classes de cidadãos, de um e outro sexos, para verem recuar os tempos, e ouvirem os mais famosos heroes da antiguidade falar das suas façanhas e das suas desgraças. Não temos mais que dois, o de Sam Carlos em Lisboa, e de Sam João no Porto, que infelizmente, desde que existem, se acham occupados por actores estrangeiros, que vivem e morrem cantando, e l'onde sae o expectador unicamente divertido pelo som

(1) *Raridades da Natureza*, p., 422. Ed. de Lisboa, 1757. Citação devida ao snr. Joaquim José Marques.

da musica. Aos outros não posso chamar a sua pequenez, a sua defeituosissima constreza, falta do aceio e velhice, os tornam a se entrar n'elles. Taes cazas servem unicamente pequenas farças á plebe por um diminuto. A paixão pelas Operas italianas data, como as palavras de Ancourt e Padilha, do des Pombal; os dois Theatros de Sam João e S recorreram sempre a actores estrangeiros prepotencia de Francisco de Almada e Me vigilancia de Ignacio de Pina Manique, sorte que Richelieu, não tiveram o segredo zirem Corneilles. O proprio João Baptista acreditava na vara magica do Corregedor fazer renascer doces Racines, terriveis C lusos Voltaires, por isso mesmo não se el de um plagiario, e de um fraco traductor e francezas.

(1) *A ambição*, p. x.

CAPITULO III

As Tragedias politico-philosophicas

As ideias liberaes que prepararam a Constituição de 1820, manifestaram-se nas Tragedias. — Influencia das Tragedias de Voltaire, para o pensamento politico dos novos poetas. — A *Revolução de Portugal*, e as allusões á invasão franceza. — A tragedia *Ambição*, apprehendida como sediciosa. — Defeitos da versificação elmanista. — Thomaz Antonio dos Santos Silva. — Vicente Pedro Nolasco da Cunha, presidente de uma sociedade secreta e imitador de Voltaire. — As Tragedias de Manoel Cactano Pimenta de Aguiar. — Sua extrema subserviencia á historia. — Pobreza da sua metrificacão. — Garrett não lhe é superior no *Catão* e *Merope*. — Os poetas do primeiro quartel do seculo xix cultivam a Tragedia.

Durante o dominio da Arcadia de Lisboa, as tragedias francezas eram o modêlo através do qual se procurava comprehender a arte grega; Corneille e Racine foram estudados como um Sophocles ou Euripides, e os seus prologos e dissertações previas convertidos em canones irrefragaveis. Com a Nova Arcadia e no primeiro quartel d'este seculo, continuou a dominar o respeito pela tragedia franceza, porém Voltaire absorvia todas as admirações. Um grande facto moral se associa a esta substituição de uma auctoridade litteraria. Voltaire servia com as suas tragedias as questões da liberdade de consciencia, atacava o despotismo, o obscurantismo religioso, e queria a emancipação da natureza. O que elle não podia encetar ainda

destruirem os preconceitos seculares. Portugal
se em condições especialissimas para preferir as
tragedias pre-encycopedistas de Voltaire; e
deriam as sociedades secretas do fim do seculo
apostolar a liberdade, senão illudindo a vigilância
Manique, que mal podia desconfiar das tragedias
para elle não passavam de um divertimento cômico.
O Padre Theodoro de Almeida tornára-se suspeito
ao Intendente; é natural que no Theatro dos
Benedictinos do Espirito Santo os oratorianos désses
preferencia ás composições que serviam a santa causa.
Todas as tragedias de Voltaire se acham traducidas
no immenso corpo ou repertorio do seculo XVIII.
A imitação começou depois da invasão franceza.
A tragedia intitulada a *Revolução de Portugal*, sobre
a expulsão do jugo hespanhol em 1640, por J. de
Almeida Henriques, e publicada em Londres em 1759,
encontra-se a seguinte advertencia: — Para que

tyranno ou Usurpador.....	Bonaparte
Espanha.....	França
asconcellos.....	Junot ou Murat
amires.....,.....	Hermano, instrumento secreto de Junot
livares.....	Talleyrand.»

Depois da invasão franceza seguiu-se o duro protectorado inglez; a causa da liberdade tornou-se incommunicavel. Pelas tragedias republicanas se procurou intentir vigor a este povo. A officialidade ingleza invadia as plateias, perturbava os espectaculos, exigia sómente Operas italianas; comtudo as imitações de Voltaire proseguiam no seu trabalho lento, que junto com o *Synedrio* e outras sociedades secretas produziram a revolução de 1820. Rara é a tragedia composta e representada n'este periodo que não seja um grito de liberdade; na tragedia *Ambição*, de Francisco de Alpuim de Menezes, se lê uma curiosa nota: «Esta tragedia foi aquella que se me apprehendeu estando a imprimir-se, na para mim memoravel noite do 1.º de junho do anno passado (1821); foi appensa ao Proscenio e reputada por um despota ignorante como um *tripto conspirador*.» Vicente Pedro Nolasco da Cunha, um dos chefes das sociedades secretas em Portugal, quando emigrado em Inglaterra, publicou uma imitação da *Alzira* de Voltaire, na sua tragedia o *Triumpho da Natureza*; o fecundo Manoel Caetano de Aguiar, dedicou-se com fervor à composi-

ção de tragedias historico-politicas, e foi um dos deputados das primeiras Côrtes constituintes. Todos os novos poetas escreviam a sua profissão de fé liberal em uma tragedia arcadica. O proprio Garrett acompanhou este movimento escrevendo o *Catão*; só quando o tornou a publicar em Londres a 15 de Abril de 1830, é que o afeiçãoou aos modêlos gregos e romanos. No prologo declara a intenção politica: «Associado a grandes épocas nacionaes, nacional pela adopção publica, o *Catão* portuguez sae agora... mais digno d'esse antigo fôro...» «e reflete muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excellencia da liberdade constitucional ou monarchica.» Tal é o espirito de todos os poetas tragicos d'este periodo; passemos revista a algumas das suas melhores composições.

A restauração de Portugal em 1640 fôra pela primeira vez tratada em uma composição dramatica por Lemer cier, no seu celebre *Pinto*; á tragedia de Corrêa Henriques seguiu-se a *D. Philippa de Vilhena*, de Garrett. A *Revolução de Portugal* está mal versificada, e pobremente conduzida; é dividida em cinco actos; segue o velho systema dos confidentes. O personagem odioso, Miguel de Vasconcellos, tem um confidente chamado Pizarro; Dona Luiza de Gusmão, duquesa de Bragança, tem uma confidente chamada Dona Ignez de Moura. A primeira scena passa-se no Ter-

reiro do Paço, quando uma escolta levava prêsos dois honrados cidadãos, suspeitos ao jugo castelhano; João Pinto Ribeiro indigna-se ao vêr este quadro de desolação; eis que apparecem dois fidalgos portuguezes Lemos e Corrêa, commentam a desgraça da patria. Vem depois Almada, fala da unica esperança de Portugal resumida no Duque de Bragança. Em breve são dispersados pela comitiva soberba de Miguel de Vasconcellos que passa. O segundo acto corre no palacio do Duque de Bragança, aonde se conspira; o Duque faz longos discursos de uma moralidade sem sabor soporifera, D. Luiza de Gusmão declama endecasyllabos, terminando tudo sem movimento, e com phrases convencionaes. O terceiro acto passa-se no Palacio de Miguel de Vasconcellos; este pretende mandar assassinar o Duque de Bragança; encarrega do plano a um certo Ramirez, que não se atreve a perpetrar o crime. Rebenta a conspiração; Vasconcellos foge, refugia-se no palacio do Duque, aí quer apunhalar Dona Luiza de Gusmão, e os fidalgos portuguezes lançam-no pela janella abaixo sobre as lanças dos revoltosos.

A tragedia de Corrêa Henriques perde pela sua indigencia moralisadora; a acção desapparece para dar lugar a maximas sentenciosas, em versos de um ôcmanismo.

Ao anno de 1817 pertence a tragedia *El-Rei Dom Sebastião em Africa*, de Thomaz Antonio dos Santos Silva; este neo-árcade exaggerou todos os defeitos da petrificação com as mais extravagantes metaphoras.

Logo no principio d'esta tragedia, diz Dom Jay querendo significar que o sol raizou sinistro:

Abrazado, maligno desde o berço
Escandecido o torvo feroz olho,
De sangue rubricada a face iniqua
Assoma o sol!

Quem escreve assim desconhece a linguagem tural tão necessaria para a verdade da paixão; soube architectar uma acção, porque toma as demações rhetoricas por moveis, interesses e collisões. Santos Silva escreveu muitas outras tragedias, e não se alevantou acima do commum. N'este mesmo anno de 1817 publicou Manoel Caetano Pimenta Aguiar, a tragedia *D. Sebastião em Africa*, aonde mina a regra das exposições ou narrações das tragedias francezas, que levam infallivelmente para a exuberancia declamatoria.

A tragedia *Ambição*, de Francisco de Alpuim Menezes, é bem metrificada; mas a preocupação dos modêlos não deixa analysar philosophicamente as paixões. Eis o seu entrecho, passado em narrações confidentes: Adelia ama loucamente o Duque de Anzizar, mas sente ao mesmo tempo um fundo desgosto por vêr que é sua irmã. Depois de uma grande luta de sentimentos, sabe-se que o Principe de Albani seu tio, e que para usurpar-lhe o throno, emquanto ella era ainda infante, a mandára matar pelo seu confidente Algeu; este, entregou a menina ao Duque

Jenizzar que a creou junto com seu filho. Quando Adelia tinha tudo disposto para recuperar o throno, é assassinada por um escravo albanes, mandado pelo usurpador que soubera da traição do seu confidente Algeo; a tragedia termina sem desenlace, com um conseqüência moral contra a ambição. Esta tragedia é dedicada a uma Senhora amadora da Litteratura; no prologo se lê: «Vós sabeis, senhora, que é este o resultado de nossas conversações, e que esta tragedia intrinsicamente ideal me foi inspirada por vós.» Ao numero das tragedias politicas, pertence o *Jesualdo*, de José Joaquim Bordalo; a acção nasce da luta de dois irmãos Pertharit e Godeberto, que ambos querem o throno, por morte de seu pae Aritperto. Não seria isto uma allusão aos terrores que se ligavam á morte de Dom João VI, e ao odio entre seus dois filhos? Pertharit mata seu irmão, e ao mesmo tempo é expulso pelo povo, que nomeia outro rei; o resto da acção parece-se com a lenda do Castello de Faria; o emissario *Jesualdo* é obrigado pelos guerreiros byzantinos a ir animar Romualdo, filho do novo rei a quem combate, mas é gloriosamente assassinado annunciando-lhe que seu pae vem com pressa em seu soccorro.

De todos os poetas tragicos da eschola republicana, Manoel Caetano Pimenta de Aguiar foi o mais fecundo; os factos notaveis da historia de todos os povos servem-lhe para apostolar a liberdade. Em 1816 publicou a sua primeira tragedia, intitulada *Virginia*. O decemviro Appio Claudio, era para nós n'esse tem-

po o terrivel Beresford, que n'este mesmo ann invéstido do governo absoluto de Lisboa e do com do supremo das tropas portuguezas. Assim com Roma a liberdade renascera do assassinato de uma zella, em volta de Dona Maria II se havia de de mais tarde a liberdade de Portugal. A tragedia de Manoel Caetano tem o defeito de todas as formosas lidas, que se não podem tratar em uma forma mais segue a tradição como a conta Denys d'Halicar e Tito Livio, modificando a acção á poetica fran Appio Claudio tem um confidente chamado M a encantadora Virginia tem uma confidente, cha Camilla; o general Virginio, pae da donzella rapelo decemviro, tem um confidente chamado Gra A scena abre com um monologo, que é a expor forçada do estado da acção, como usavam os tra da côrte de Luiz XIV. Antes de Manoel Caeta morte de *Virginia*, centro em volta do qual se revolução republicana que extinguiu os decem havia sido tratada já em uma tragedia por Mair 1628, por Leclerc em 1645, por Capistran, em por La Bamelie, e Chabanon em 1769, por La l em 1786, e por Leblanc de Guillet em 1786; no seculo XVIII Lessing e Alfieri foram seduzido belleza d'esta lenda republicana. Manoel Caetan nou a tragedia exageradamente subjectiva; a vacação é carregada de epithetos, que tornam a linguagem convencional, e tendendo para centões de conhecidos:

D'esta paixão *funestas consequencias* (1)

Em João Baptista Gomes, tambem ultra-elmanista, se lê:

Oh do crime *funestas consequencias*.

Isto resulta dos moldes artificiosos dos imitadores de Bocage, que encobriam o prosaismo dos versos com as inversões e epithetos collocados symmetricamente entre o primeiro e segundo hemistichio. A falta de naturalidade na linguagem leva a maiores erros, como o fazer um Decemviro:

Sei que o povo murmura, e que malvados
Querem *electrisar* sua innocencia. (2)

Ainda em 1816, publicou o poeta a tragedia *Os dois irmãos inimigos*, sobre a lenda grega de Eteocles Polynices. Basta conhecer a diversidade de caracteres dos dois filhos de Dom João VI, Dom Miguel e Dom Pedro, para presentir a intenção politica. Aguiar não conhecia as tragedias de Alfieri, nem de Corneille, e muito menos as trilogias gregas; tomou o titulo da *Thebaida* de Racine, sub-titulada *Les Frères ennemis*. O amor grego, o *pathos* considerado como uma fatali-

(1) *Virginia*, p. 78.

(2) *Ib.*, p. 49.

dade, era-lhe tambem desconhecido. Em uma nota que serve de prologo, traz o poeta uma curiosa revelação: «Esta Tragedia, por fatalidade, caiu nas mãos d'um d'aquelles homens de quem Voltaire tanto se resentia como prejudiciaes á litteratura, quero dizer um semi-douto. Sem ser para isso auctorisado, meteu-se a analysar um drama, do qual nada entende, como se collige da sua mesma analyse. — Primeiramente com aquelle ár carregado de que a Natureza tão liberalmente o enriqueceu, proferiu em tom magistral, que ella devia ser desprezada, reprovada e regeitada, por ser escripta em máos versos e baixa linguagem.» É esta a unica vez que Manoel Caetano fala das suas composições; por ventura a queixa seria contra José Agostinho de Macedo? a censura versava sobre uma futilidade, se Thebas tinha cem portas, e não sobre a concepção tragica. Aguiar termina a sua defeza com uma ameaça: «Estou de posse de algumas producções originaes do meu critico, as quaes passarei a analysar, se a isso me compellir a sua obstinada censura.» José Agostinho tambem escreveu para o Theatro a tragedia *Branca de Rossis*, abaixo da critica.

Em 1817 publicou Aguiar a sua terceira tragedia republicana; versa sobre o heroismo de *Arria*, que ao vêr que era irremediavel a morte de seu marido Petus, condemnado como conspirador pelo imperador Claudio, se matou entregando-lhe o punhal, dizendo: *Pæte, non dolet*. Eis a grande these da liberdade individual, garantindo-se pelo suicidio do capricho dos déspotas. Manoel

...e outra vez no abuso dos confidentes e das
s, e extravaza-se em uma exuberancia de ver-
los de adjectivos, arrasoadores, logicos, sen-
fazendo passar os lances violentos com o va-
la a commodidade.

...is versos raras vezes se quebram; parece que
que faz para encher o endecasyllabo o obriga-
lades. N'este mesmo anno publicou outra
em vez de ir á antiguidade grega ou roma-
ou pela primeira vez a *Escriptura*, escreven-
ruição de Jerusalem, originada pelas iniqui-
rei Sedecias. Este assumpto já havia sido
o seculo XVI pelo jesuita Padre Luiz da Cruz,
itado diante de Dom Sebastião; nas festas
ram na trasladação de frei Bartholomeu dos
tambem se figurou esta grande catastrophe:
e el-rei *Sedecias*, apessoado e gentil homem,
dia representar quem ia sem olhos; e para
ido por quem era levava uma corôa de ouro
elo braço esquerdo, cingido corpo e braços
rossa cadeia de ouro, na pausa e madureza
mostrava o ser de pessoa real. Com passos
acompanhava o Summo Sacerdote em para-
teiros sacerdotaes da ley velha, com toda a
e seda, ouro e pedraria que nellas se usava.
ta mal assombrada companhia outra de sol-
avantajados aos dianteiros em pessoas e
uma riqueza infinita de ouro e pedraria. Le-
re si Nabucdonosor rei de Babilônia, agi-

de grandes diamantes, terçado de ouro de obra
sima, botas brancas forradas de setim carmes
reladas de ouro, lavradas de alto abaixo de la
perolas infindas.» (1) Esta scena, represen
1607 na festa da trasladação do Arcebispo, te
um resto da pompa da tragicomedia represen
Coimbra em 1570. Manoel Caetano, e moder
o autor da *Prophecia*, encobriram a falta de c
de comprehensão do monotheismo judaico, d
dos threnos politicos, e da corrupção monar
Palestina do sul; com estupendos espectaculos
ções.

Ainda no anno de 1819, escreveu Agui
duas tragedias, d'esta vez sobre assumptos da
nacional; intitularam-se *Dom João I*, e *Don
tião em Africa*. Na primeira tragedia, a histo
gava-o a referir-se á aliança de Inglaterra; o
de Avis declama:

A tragedia de *Dom João I*, termina com a morte do Conde de Ourem, e por uma despedida do Mestre de Avis a D..Leonor Telles, isto é, sem desenlace, porque ainda se annuncia a futura guerra. As paixões politicas acham-se ali substituidas por discursos insidiosos. Que differença, que vida na pittoresca narrativa de Fernão Lopes! A não haver uma poderosa comprehensão dos typos e dos caracteres, estes assumptos da lucram em serem reduzidos ás porporções, da tragedia franceza. Em 1819 publicou as tragedias *Conquista do Peru*, e *Eudoxia Licinia*; Aguiar tinha o feito de pôr em verso a historia; as grandes paixões e vencedores dos Incas, ou as scenas de dissolução do Baixo Imperio não o afastam da calculada rhetorica. Em 1819 publicou a tragedia *Morte de Socrates*; é fadado crêr como este assumpto levaria o poeta ás formulas sentenciosas.

O advogado da Casa da Supplicação João Braz Villal Jordão, citado nos versos de Antonio Ribeiro dos Santos, elogiou esta tragedia n'um soneto. Por fim Manoel Caetano não pôde terminar a sua carreira dramatica, sem retemperar o patriotismo em um assumpto da historia de Portugal; em 1820 publicou a tragedia *Character dos Lusitanos*, cujo heroe principal é Vitor, que sacudira o jugo dos romanos; n'este mesmo anno a revolução preparada no Synedrio lançou a o vergonhoso jugo de Beresford. Em uma Advertencia, que precede esta tragedia, declara o proprietario, como se prendia exageradamente á historia, e

como inteirava o ouvinte do estado da acção de narrações: «A esta tragedia, cujo assumpto antiga historia da Lusitania, julgo superfluo augmentos, porque *cingindo-me o mais que puctos historicos*, os meus leitores, que não bem presentes n'elles, *poderão tirar as prelas duas falas de Viriato na 1.ª scena do 1.º* de puz na bocca do meu protagonista quanto tivo á sua brilhante carreira militar e á interrompida série de seus feitos memoraveis. *A ripecia é tão natural e historica*, que nem tados e lugubres transportes de Melpomene desfigurar.» N'esta approximação forçada de Manoel Caetano chegou a deixar os factos que estavam contados, e não escreveu mais; em 1840 cundo poeta madeirense tomou assento na Córte constituintes. Nunca mais se falou n'elle, é não emigrasse ou que tivesse morrido no estrangeiro; uma scena dos *Homens de Marmore*, uma situação dramatica é desempenhada á custa de um dos versos do poeta Aguiar. Apesar de todos os feitos, ou antes excessivas regularidades, Manoel Caetano é digno de estima pelo sentimento de liberdade que sempre o inspirou. E quem no tempo em que creveu foi mais feliz, mais independente de modelos e dos modelos? O proprio Garrett, que estava a restaurar o theatro moderno, tambem se libertou da pressão da auctoridade classica, e não lheior com o seu *Catão*, e com a sua *Merope*.

CAPITULO IV

Antonio Xavier Ferreira de Azevedo

A nova comedia de costumes. — Antonio Xavier e as censuras de José Agostinho. — Descrição das allegorias dos Elogios dramaticos. — As *Pateadas* de José Agostinho de Macedo descrevem o estado do theatro no primeiro quartel d'este seculo. — A farça de *Manoel Mendes*, e a comedia *Palafox em Saragoça*. — As *Astucias de Zanguizarra*, de Ricardo José Fortuna. — O *Doutor Sorina*, de Manoel Rodrigues Maia. — Estado do theatro, e indifferença do publico em 1823, segundo o testemunho de Dom Gastão. — Elenco das Companhias dos Theatros de Lisboa antes de 1837. — Influencia da Companhia franceza de Emile Daux Paul. — Tentativa de Garrett para a restauração do Theatro portuguez.

Depois de mallograda a revolução de 24 de Agosto de 1820, a contar da jornada de Villa Franca em que os fidalgos portuguezes desatrellaram os cavallos do coche de Dom João VI e o pucharam até Lisboa, leu-se uma reacção do mais crasso despotismo; appareceram com descaro á luz do dia a intolerancia das ordens religiosas, a ambição da nobreza ferida em seus privilegios pela liberdade, o horror a todas as ideias novas que engrandeceram o principio do seculo XIX, insulto brutal contra todas as manifestações da dignidade humana. Portugal estava mais perto do que nunca da China, pela sua immobildade acintosa diante dos progressos da Europa; o nome de *pedreiro livre* era a desgraça de um homem; a força tornou-se um espectáculo popular. Os costumes portuguezes mostravam a sua originalidade estacionaria, e exacerbaram-

se com os apodos dos estrangeiros; os nobres fize gala da estupidez e fervor religioso; as ordens monasticas tornaram-se facciosas e absolutistas; a industria proclamava a rotina, e a noção do direito não se elevava acima de uma casuistica de rábula, cavilosa e baixa. Era este um periodo fecundo para se manterem typos grotescos, que em si são uma creatura completa; na côrte de um Luiz XIV, é que o Tartufo, ou um Harpagon se copiaram do natural. N'este periodo as tragedias politico-philosophicas foram substituidas pelas comedias de costumes; o typo aferraõs ao absolutismo era denominado *corcunda*; em bastantes comedias se encontra a graça dispensada á custa d'estes convulsionarios do throno e do altar. Ao anno de 1821 pertence a comedia o *Plenipotenciario dos Corcundas em Laybach*; em 29 de Setembro de 1821 tambem se representou no Theatro do Bairro Alto a farça de Garrett intitulada *O Corcunda e o amor*, que mais tarde rejeitou como abaixo do nome: «A farça é tão inepta e sem sabor, que a exclui da collecção.» (1)

N'este periodo alem dos forçados *Elogios Dramaticos*, tornaram-se porverbiaes no repertorio do theatro pela frequencia com que eram levadas á scena. A exigencia dos absolutistas, as farças e comedias mais se approximavam do espirito do seculo XVII.

(1) *Catão*, 3.^a edição, p. xxvi. Acha-se publicada de p. 92 a 132 da 1.^a edição do seu Theatro.

ne de Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, de Rido José Fortuna, de Manoel Rodrigues Maia e do lre José Manoel de Abreu e Lima eram o chamariz cartazes. Assim o theatro apresenta uma feição ica e liberal, e uma predilecção reaccionaria pela media de cordel. O insolente José Agostinho de Ma, que debalde aspirara á gloria dramatica com os dramas *Dom Luiz de Athahide*, extrahido da *Asia tuguessa* de Manoel de Faria e Sousa, com a *Imposcastigada*, *Sebastianista*, e *Clotilde ou o triumpho amor materno*, vingava-se da indifferença das eas, pondo em relevo o estado miseravel do Thea- Nas *Pateadas do Theatro* chasquêa o gosto do ico que applaudia a *Preta de talentos*, a *Palafox* (Palafox em Saragoça) o *Zanguizarra*, e outras edias, como o *Manoel Mendes*, que ainda tem seus idarios.

Diz o atrabiliario critico: « Perdi uma longa parte minha melhor idade no estudo das regras da arte iatica para as ver descompostamente atropelladas *peças de nova invenção*, com que tem reduzido a hu- a paciencia a pó impalpavel e imperceptivel. Com- , nem sempre os abrilhantadores de profissão pe- a scena, ás vezes apparecem cousas, que não pa- m filhos legitimos da loucura e da ignorancia, al- bestunto se lombriga em seus auctores, quem- que elles sejam, que quasi nunca apparecem, te- do levar nas ventas algumas d'aquellas trovoadas, conforme o espirito do meu texto, tanto agitam,

commovem e assarapantam os humanos sentimentos. Mas n'estas mesmas composições onde todo o bello ou siso commum não está suffocado, ha uma grande felicidade, e o maior obstaculo para o seu bom acceitação e applausos, que vem ser a insufficiencia a incapacidade, a prigiça dos actores, vulgo Comediantes e algum dia em tempo de nossos paes, Comedia

«Uma tragedia de Alfieri ou de Graneli nas mãos d'esta gente é o perfeitissimo ranho em parede. Mas a cousa é do genero a que se chama baixa e rasteirissimo comico, então vae a perlenga muito mal: tenho visto representar ladrões, como v. Comedia chamada *Roberto*, com tanta propriiedade que o não veriamos melhor se os encontrassem no Espinhaço de Cão ou na charneca do Montcargi.

A Comedia a que José Agostinho se refere chama-se *Roberto ou o Chefe dos Ladrões*, por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, o mais popular de todos os escriptores dramaticos depois de Antonio José de Vasconcelos. José Agostinho nunca lhe pôde perdoar esta inferioridade, e escreveu volumes contra o pobre escrivão que tinha o segredo de agradar ás platéas. Conto um terrivel foliculario da Besta Esfolada: «Apparece a taboas um destempero como a *Preta de talento* era mais perra, anôa e boçal de todas as negras e comotapa. . . » Esta farça explorava tambem o

(1) *As Pateadas*, p. 6 a 8.

o, que tanto se deliciara com o chulo entre-
Castanheira. «Emfim, apparecen *Tramacia*,
Vuno Gonçalves de Faria, *Luiz XVI*, etc.» (1)
sificar a pateada simples, José Agostinho ex-
descrevendo uma representação de outra co-
Antonio Xavier, intitulada *O Marido man-*
Está em scena o *Marido mandrião*, peça tra-
o francez *Le Mari insouciant*, e dada por ori-
um genio abrilhantador. Feridos que sejam
nos dos assistentes por uma, segundo o cos-
safinadissima gaitada de rebeca, engrossada a
era theatral com o denso e fedorento vapor de
zeite de peixe, ao som de agudo apito, como
o fosse alcateia de Ermitões de charneca, vae
lo esfarrapado panno acima, em que eternas
ranha formam ou barambazes ou bambolinas;
engasgada actriz com um olho na friçura tal,
banco tal, outro botado á platêa tal, e outro
onde a ella lhe parece. Abre a bocca, depois de
meiro o alambazado ponto, que grita mais do
olha para ella, que já faz acções com os es-
braços sem ter proferido palavra, e diz: «A flôr
o calix ao orvalho do meio dia, quando a noi-
inceis divinos pesponta o quadro da madru-
.» José Agostinho desce a todas as minucias
em uma pateada. «Está em scena os *Disfar-*
peça é uma lástima, mas o pae da peça tem

um partido dentro e fóra da caixa do Theatro.» Agostinho ataca tambem por seu turno o Padre Manoel de Abreu e Lima: «Aqui chegava com o loquio, quando se lhe annunciou que era proximo momento de se levantar o panno, que a orchestra bera ordem de guinchar. A péça era a dos *Pobres Pedro grande a espreitar os Mendigos*, onde ha o g de *role* da Gertrudes cega, e o roubo das Sabinas tentado pelo cavalheiro polaco Labovischi. Esta çã... foi sempre o idolo das classes baixas, e guase com submissão theatral para os beneficios das grandes dignidades da banda histriôa.» Para descrever condições precisas para uma pateada real, José Agostinho arranja um espectáculo, em que «O Entrudo era o caduco *Zanguizarra*», do velho ponto Rio José Fortuna. «E a *Zanguizarra*, meu amigo, não representou. O ponto tinha morrido; e quando as taboas de cebo tornaram acima, viu-se aquella alma estirada no meio da scena.» Eil-o que ataca outra vez o pobre Antonio Xavier: «Em contemplação da primeira actriz beneficiada, deixou-se (por esta vezmente) ir em paz até ao fim *A Paz de Pruth*...» que desejava ver romper o tratado da *Paz de Pruth* platea, dei lá commigo bem alheio de cuidar que admiraria um plenissimo conhecimento da pateada real. N'este miseravel livro de José Agostinho se acham algumas das feições caracteristicas do theatro n'este periodo revolucionario; pelas suas chacotas, conhece quaes eram as comedias que mais attrahiram a att

ção do publico. Agora vejamos o que ellas mereceram d'essa predilecção e d'esses apodos.

Rara será a pessoa de sessenta annos que não assistisse aos innumeros applausos que nos theatros de Lisboa e Porto alcançaram as comedias de Antonio Xavier; algumas de suas farças ainda hoje se sustentam nos repertorios de provincia. Nasceu Antonio Xavier Ferreira de Azevedo em Lisboa, a 6 de Março de 1784; foi seu pae Vicente Ferreira de Azevedo, Meirinho geral dos contrabandos; Antonio Xavier começou a substituil-o nos seus impedimentos e por fim succedeu-lhe no cargo; segundo o snr. Innocencio, de quem são estas noticias, parece que por tempo exerceu o cargo de subalterno da Inquisição; a final, quando se criou o Commissariado do exercito, serviu de Escriptuario do Deposito dos viveres em Alcantara, pelos annos de 1810 ou 1811. Uma vida aventureira, dispendida em amorosos praseres, em breve se lhe esgotou aos trinta annos de idade, morrendo em Lisboa, aos 18 de Janeiro de 1814. (1) Pertencem-lhe os seguintes dramas e farças, dos quaes grande numero temos encontrado em manuscripto em poder dos curiosos: *Palafoz em Saragoça*, *Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo*, *Roberto Chefe dos Ladrões*, *O Marido Mandrião*, *Santo Antonio livrando o pae do patibulo*, *Zulmira*, imitação livre de Quintana, *Manoel Mendes Enxudia*, *Os doudos*, *ou o doudo por amor*, *A Parteira anatomica*,

(1) *Dicc. Bibliographico.*

O frenesi das senhoras, A sensibilidade no crime, Santo Hermenegildo, Eufemia e Polidoro, Adelli, magica, O divorcio por necessidade, A verdade triumphante, A Paz de Pruth, Os Monges de Toledo, Amor e vingança O desertor francez, Achemet e Rakima, A inimiga do seu sexo, A mulher zelosa, O Eunucho, Os Doudos, segunda parte, O velho chorão, O Taful fóra de tempo, A viuva imaginaria, O chapeo, attribuida a Dom Gastão, O velho perseguido, Clementina de Vormes, A Esposa renunciada, A mulher de dois maridos, e O Patriota escossez. Antonio Xavier não tinha cultura litteraria; seguia o systema de Nicolau Luiz tomando o bom aonde o achava; a empolada linguagem dos seus dramas realçava com a declamação lamentosa e com a gesticulação ameaçadora dos velhos actores. A sua gloria litteraria são as farças, em que determinou a feição verdadeiramente portugueza.

O typo do letrado beirão, na farça de *Manoel Mendes*, as astucias do criado *Rebolo* e de *Michaela*, os equivos, as cócegas no nariz e a pancadaria, são caracteristicos do velho theatro portuguez, advinhados por Antonio Xavier. O tino do gosto popular levou-o a emprehender a comedia de *Santo Antonio livrando o pae da forza*, pela primeira vez escripta por Affonso Alvares, em 1526, porque n'esse Auto se refere á peste de Lisboa. José Agostinho ficava possesso quando ouvia falar na farça de *Manoel Mendes*: «Irei vêr o Mendes, e com effeito fui ao Mendes, e para o vêr foi preciso vêr primeiro na scena, (porque era dia de Elogio,) os Qua-

Elementos, os mineraes: vi o Ouro, que era um elhas de estopa; vi o Ferro, que era o pagem de Jorge: vi o Carvão de pedra, que era o diabo em a: vi depois as Graças, que eram tres furias: vi uno, que era o arraes de um saveiro: vi o Fado, não era nada: vi a Innocencia, que era um phana: vi o Tejo, que era um homem que corria muito: Ilhas: vi o Negro Ponto: vi Scylla e Carybdes, eram duas cadellas paridas: vi o genio da Grati- que era um milhafre: vi Pomona, que era uma afona de giga: vi Marte, que era um tambor: vi cano, que era um lacaio com archote: vi Tritão, era um homem de mexilhões: vi Proteo, que era botas do Seixal meu conhecido: vi a Inveja, que uma mulata calhandreira. Tudo isto vi em cima da a, porque fazia annos não sei quem. Todos disse- versos, todos se metteram na gruta do Tempo: ou elle a cabeça de fóra com a foice quebrada, pelo licença aos espectadores para ir a casa de um alheiro seu conhecido a vêr se lh'a concertava.

á primeira, disseram todos, e acabou-se o Elo- Seguiu-se a Comedia... sim, meu amigo, e quem diria!... A Comedia era uma Oratoria chamada *to Antonio livrando o pae da forza* (e representou-

Eu, tanto que ouvi a campainha da Misericordia, a pancada funebre arripia o cabello, para não vêr ue nunca vi nem quero vêr; tanto que ouvi de mais to o funesto badalo, que já soava nos bastidores, ao arecer o primeiro irmão, com a triste capinha pre-

ta, e de alcofa na mão a pedir para a ajuda d'aquella obra, dei commigo no botequim da sala nobre, bebi uma garrafa de cerveja á saude do auctor, e deixei-me estar duas horas, até que ouvi um borbórinho confuso de todos:—Ahi vae *Mendes*... Fui a *Mendes*, e dando a costumada senha ao porteiro, sentei-me a vêr *Mendes*... (1) Que paginas e paginas gasta José Agostinho a provar que o advogado beirão não é tão broma, como o pinta Xavier! Como elle esbraveja contra a insolencia de dar cevadilha em vez de rapé! E por fim conclue: «Isto é moer a paciencia dos ouvintes, impingir a inverosimilhança, quebrantar todas as regras da arte. Isto não é dar um espectáculo theatral, é conduzir os homens de bem a uma pocilga de facinorosos, e obrigar os espectadores a escutar-lhe as baforçadas.» (2) A farça de *Manoel Mendes* é das mais engraçadas do velho repertorio, e das poucas que sobreviveram á reforma da arte. O pensamento que a domina é engenhoso: Isabel, viuva nova e rica de um advogado, acha-se de repente invadida por um tio da provincia, velho e tambem advogado, que por ser do mesmo officio, quer mudar banca para Lisboa, e casar com a sobrinha para ficar tudo em casa. Para se defender d'esta brutal proposta, Isabel só tem o recurso das artimanhas do seu criado Rebolo. O criado acceita a responsabilidade do exito da empreza, e compromette-se a

(1) *Carta a Manoel Mendes Fogaça.*

(2) Citado pela primeira vez nos Ann. das Sc. e das Let., t. II, p. 457.

er com que o tio *Manoel Mendes* se aborreça de sboa, e queira outra vez retirar-se para sua casa. bolo dá-se por ajudante de escriptorio, e mette na aspição um praticante de botica, chamado Felicio, apaixonado da viuvinha. É em volta d'esta peripe- que se agrupam todos os logros em que o advoga- provinciano cáe a cada instante. Os anexins, a giria, bordões, os equívocos e as allusões aos costumes do npo apimentam esta breve comedia, que faz rir, que o resiste á analyso, que não comprehende o ridiculo, que é eminentemente portugueza, como as graçolas zadas de Antonio José, e como as diatribes pittores- s e furibundas de José Agostinho.

No seu odio contra Xavier, que conseguia o que la erudição Macedo nunca pode alcançar, isto é, ter aça e causar hilaridade, elle condemna o velho thea- portuguez, só para sepultar sob as suas ruinas o in- feso dramaturgo. Falando da Palafozada ou *Palafox Saragoça*, diz: «Tudo se me antolhava uma con- mma dasandice, e na comedia não se fazia mais que urretar incidentes, sem mostrar á gente um fio por le aguardasse alguma causa que devesse acontecer, n que se me assentou no coração, que aquella co- dia era a mais destemperada das comedias, e peor e os Momos e Autos de Gil Vicente, e que as esta- as jornadas de Solis, Calderon, Lope e Comp.^{as}» esta vez o critico implacavel falava verdade; o *Pa- fox* é a apologia de Fernando VII e de Dom João VI, a por um subalterno do Santo Officio. Ao passo que

José Agostinho tratava com uma criminosa irreverência os maiores vultos da litteratura dramatica, os actores dos theatros de Lisboa tambem lhe supportaram as mais violentas gallegadas. A actriz Florinda Benvenuto Toledo, do Theatro da Rua dos Condes e que aí se conservou até depois de 1837, teve a coragem de o conter no diluvio das suas parouvellas. A este proposito diz Lopes de Mendonça, no estudo sobre José Agostinho: «Pessoas ainda vivas recordam-se de haver visto, durante o ensaio de uma tragedia, a nossa velha actriz Florinda, que nos nossos tempos representou com applauso o papel de Thereza no *Gaiato de Lisboa*, exprobando acerbamente a José Agostinho de Macedo pelas expressões indecentes que proferia, que chegavam a offender os ouvidos das actrizes do principio do nosso seculo, que não podiam ser citadas pelo seu pudor.» (1) Depois de se conhecer o character de José Agostinho e a indole da sua critica verberante e sem seriedade, comprehende-se a analogia que ha entre elle e o auctor da *Tosquia* de um Camello; este árcaide posthumo recebeu a sagração litteraria do abocanhador de Camões; herdou-lhe a tradição, e continuou a obra de invectiva contra os *Lusiadas*, destituindo-os da altura de epopêa nacional por não servir para os meninos soletrarem por elles na eschola.

O atrazo da sociedade portugueza antes do triumpho da causa constitucional torna-se evidente pela cor-

(1) *Annaes das Sciencias e das Letras*, t. II, p, 460.

o gosto publico, que se não elevava acima das
cordel. Uma das que mais agradaram é a
obra de Ricardo José Fortuna, antigo socio
lias de Bocage, frequentador do *Agulheiro dos*
ou retiro do hotequim de Lisboa em que se
n os neo-arcades, glosador sempiterno de mot-
brados, que morreu haverá seis annos com
tenta annos de idade, tendo na ultima qua-
da servido de Ponto na Rua dos Condes e no
de Dona Maria. Eis o entrecho da *Zanguizarra*
ladina, como todas as do velho repertorio:
um capitão reformado, que se gabava de ter
serviço militar, porque havendo feito innume-
es, queria ter tempo de resar por alma das
mas; tem uma filha chamada Dona Julia, e
casal-a com o cadete Calisto, porém a meni-
amorada de um galante rapaz chamado Lau-
ue logra o pae com uma innocencia de dezes-
os. Dona Julia vê-se de repente ameaçada
gada do noivo proposto por seu pae; para
d'esta situação vale-se da astucia da sua cria-
izarra, que a aconselha a que fujam ambas
de Laurentim. Este, que logra o pae que vê no
seraphim de candura, pretexta uma dôr de
para que o bom do velho vá chamar um cirur-
sim dar tempo a que D. Julia se esconda no
. A scena do cirurgião pertence á escola
o José, e é muito inferior á consulta que vem
as do Alecrim e Mangerona. O Capitão Cos-

me dá pelo desaparecimento da filha, procura visinhança e sabe que está escondida em casa do palhão, pae de Laurentim; enfurecido apparece em casa do velho, faz com que surja D. Julia condrijo, ameaça, braveja, quer obrigar o velho a parar a honra da menina e a dotal-a, transigindo fim com uma proposta conciliadora de Paspalhã se obriga a dar o dote a D. Julia, mas lançando o cargo do matrimonio a seu filho Laurentim.—R. José-Fortuna tomou a farça no mesmo ponto e a deixou o Judeu, e não avançou mais. Outra não menos popular, e que ainda provoca agraçados sorrisos aos sexagenarios é o *Doutor Sovina*, de Manoel Rodrigues Maia, que a escreveu para ser representada no Theatro de Sam Carlos; a acção é bastante simples, e só se sustem pela chulice da lingua e pelas aneddotas que Maia dramatisou incidentemente. O Doutor Sovina é uma especie de Manoel des, menos bem entretecido; tem uma filha em casa chamada D. Lepida, que se apaixona pelo praticante de escriptorio Silverio; O Doutor Sovina vive com mais restricta parcimonia, sae pela manhã para cortar folhas de couve na praça da Figueira, tem uma agua da fonte com a de um poço que tem em casa e não dispende com o aguadeiro, faz com que o pão dure para quatro dias, mas é bastante rico. Silverio quer casar com D. Lepida, e sabendo que o Doutor é eminente nos conselhos da rabolice, consulta-o ácerca do seu projecto, mas sem personificar a n

Joanna aconselha-o a que dê fiança aos banhos, que a menina pretexto uma saída á missa ou a casa de uma tia, e que a receba. Assim faz o praticante; o dia corre mal ao Doutor, já aturando um saloio, já um tracante, já um tatibitate, e por fim vê que tambem caíu no logro que armou Silverio, que lhe pára á porta em carroagem trazendo a filha da igreja. O velho doutor a muito custo faz as pazes, mas não os quer em casa. Manoel Rodrigues Maia pertencia á mesma horta de Antonio Xavier; procurava fazer rir á custa do decoro, a acção só servia de pretexto para a piada. N'este tempo tambem merecia a sympathia das letreiras Dom Gastão Fausto da Camara Coutinho. Na sua comedia o *Chale* publicada em 1823, descreve em uma advertencia o estado da scena: «Os espectadores que por este tempo frequentam *escassamente* o theatro, enfadam-se até com as bem lidadas composições d'outros escriptores muito mais habéis do que este *desprezo* ou *fria indifferença* constrangeu-a escrever dois dramas de pouca monta, que pela brevidade da intriga e de interesse, merecem o verdadeiro titulo de bagatelas, offerecidas em sacrificio ás festas nocturnas do verão.» Depois da criação do Conservatorio da Arte Dramatica, Dom Gastão foi nomeado conservador do Archivo.

Depois de conhecermos o estado da litteratura dramatica, resta-nos apresentar o quadro dos actores dos theatros, anteriormente á reforma de Garrett, fundação do Theatro Normal de D. Maria II; em

1835, com a vinda de uma Companhia franceza a Portugal, a arte scenica lucrou muito, mas infelizmente não souberam aproveitar-se d'aquella benefica influencia. Eis o elenco completo dos velhos artistas, alguns dos quaes foram considerados como de primeira ordem, respeitando-se ainda a tradição que deixaram; - tães são, Theodorico, Epiphanio, Dias, Florinda e Talassi:

Nacional Theatro do Salitre

Director geral

Bernardino José Ferreira.

Actores

Antonio José Ferreira.
 Ignacio Caetano dos Reis.
 Victorino Cyriaco da Silva.
 Januario da Silva Briasco.
 Salustiano Pereira Xavier.
 Bernardo Victor de Mendonça.
 Luiz Ladislau da Silva Castro.
 José Joaquim Arsejas.
 José Antonio da Silva.
 Francisco José da Costa.
 Gaudencio Calisto dos Santos
 Theotónio dos Santos Rodrigues.
 Theodorico Baptista da Cruz Junior.
 Joaquim Pereira.
 Antonio da Silva Gil.
 Antonio Lourenço Godinho.
 Francisco Maximo da Cruz.
 Antonio Luiz Pedro

Pontos

Francisco Solano da Fonseca.
 João José da Silva.

Contra-regra

Francisco Cyriaco da Silva.

Director da Orchestra

José Pinto Palma.

Director do Baile

Dom José Serrate.

Camaroteiro

Dom Antonio Serrate.

Bilheteiro

José Maria Rodrigues da Assumpção.

Escripturario

Raymundo Sergio da Cruz.

Machinista

Isidorio José

Arrematante da illuminação

Antonio Morcira.

Mestre dos Alfaiates

Ignacio Santa Martha.

Actrizes

Barbora Maria Candida Leal.
 Luduvina Justiniana Rodrigues.
 Catharina Talassi.
 Candida Guilhermina Arsejas.
 Maria Joang Arsejas.
 Maria do Carmo.
 Marianna Barbosa da Trindade.
 Joanna Rita de Sousa.
 Jeronyma Serrate.

Theatro nacional portuguez na Rua dos Condes.

Actrizes

Carlota Talassi.
 Josepha Mesquita.

Maria Mesquita.

Maria da Luz.

Francisca Adelaide de Mello.

Florinda Benevenuto de Toledo.

Actores

Theodorico Baptista da Cruz.

João dos Santos Matta.

Julio Baptista Fidanza.

Francisco Fructuoso Dias.

Manoel Baptista Lisboa.

Epiphanio Aniceto Gonçalves.

Manoel Soares.

Ventura José Laura.

Gerardo Augusto Fernandes de Castro.

Joaquim José Cabral.

Director

Emile Doux Paul.

Real Theatro de Sam Carlos

Emprezario

Antonio Porto.

Primeiras damas

Luisa Mathey.

Teresa Tavola.

Isabel Fabbrica.

Theresa Belloli.

Segundas Damas

Rosalia Ripamonte.

Clara del Mastro.

Primeiros Basso

João Baptista Campagnoli.

João Savio.

Filippe Colletti.

Cajo Eckerlin.

Primeiros Tenor

Francisco Regoli.
Ettore Caggiatti.
João Capetti.
José Piantanida.

Segundos Tenor

João Antonio.
Carlos Crossa.

Mestre Compositor

Francisco Schira.

Ponto

José Miniatti.

Compositor de Baile

Bernardo Vestris.
João Scanavino.

Primeiras Bailarinas

Clara Lagontine.
Francisca Farina.

Primeiro Bailarino

Theodore Chion.

Primeiras Mimicas

Carolina Maggioratti.
Luisa Pantirolli.
Carolina Velluli.

Mestre das Mimicas

Alexandre Borsi.

Mimicos

Antonio Franchi.
Luiz Raymundo Fidanza.
José Maria da Conceição.
Victorino José de Souza.

Chefe da Orchestra e de Dança

José Maria de Freitas. «Tem mais 134 entre actores e actrizes e empregados, além dos acima relacionados.» (1)

Tal é o quadro dos actores dos Theatros de Lisboa, antes da fundação do Conservatorio, e da brilhante cruzada sustentada por Garrett para a restauração da Arte dramatica. Aproveitamos estas curiosas noticias, levados pelo exemplo de Payne Collier, que recolheu todas as particularidades archeologicas, aparentemente insignificantes, que enriquecem a sua *Historia do Theatro Inglez*. Em 1836 termina propriamente a tradição das comédias do século XVIII; com a renovação da sociedade portugueza feita por José Xavier Mousinho da Silveira, apparece um gosto novo que aos velhos entremezes substitue as comédias francezas da Porta de Saint-Martin. Os actores perderam a melopêa assustadora das tragedias do século passado, foram aprender a naturalidade nos espectaculos da Companhia franceza de Mr. Paul, moralisaram-se, e estudaram mais. Faltava só quem escrevesse. Appareceu um homem, que succedia a Manoel de Figueiredo, a Nicolau Luiz e a Sebastião Xavier Botelho no empenho de fazer resurgir de tantas ruinas o nosso Theatro; elle tambem escrevera tragedias como as dos poetas politico-philosophicos, e farças como Ricardo José Fortuna, mas durante a emigração fre-

(1) *Almanak estatistico de Lisboa em 1837*, p., 272 a 277.

ntou os melhores theatros da Europa, assistiu á representação das obras primas da litteratura moderna, mais do que ninguem teve o sentimento da nacionalidade. Este ultimo periodo da nossa historia dramatica pertence inteiramente a Garrett; o seu nome alia-se ao de dois vultos, em quem mais se evidenciam as feições do genio portuguez: Mousinho da Silveira, Alexandre Herculano e Garrett, trabalharam cada um por meios differentes para imprimirem uma vida nova á sociedade portugueza. Mousinho da Silveira teve o genio da justiça, a intuição das reformas, a prosa legal do jurisconsulto; a cada palavra sua conhece-se a alma de um moderno Ulpiano, victima como elle da sua integridade. Matou-o a ingratidão imperial. É d'elle o grande passo da libertação da terra, da propriedade livre, a extincção dos Foraes e dos Dizimos ecclesiasticos. O sangue romano, dos que venceram os carthaginezes da Peninsula hispanica, veio reconcentrar-se naquelle coração. Alexandre Herculano é um godo verdadeiro, possuido do sentimento da individualidade; o seu desinteresse e abnegação das honras civicas mostram-no não como o godo aristocrata refugiado nos esvios alpestres das Asturias, mas como o colono que se emancipou pelo trabalho e á custa da revolta permanente chegou a conquistar a liberdade do Foral ou do seu costume. Herculano ainda hoje é o revelador e o postolo dos primitivos municipios ou concelhos que formou essa classe forte chamada burguezia. Garrett viu de todos os portuguezes o que se achou mais rica-

mente dotado de genio arabe; era o poeta do amor e da saudade; a brandura tirou-lhe a firmeza de caracter; o sentimento da poesia da nossa navegação inspira-o no poema *Camões*; a comprehensão da alma popular levou-o a descobrir a existencia das tradições romanescas repetidas pelas provincias; imaginoso e phantastico, a extrema sensibilidade deu-lhe a conhecer a realidade da vida, que o tornou superior na criação dramatica. Como celta, foi meio aventureiro, dado ás galanterias de côrte e ávido de titulos e distincções. Adiante veremos como Garrett e Herculano se entenderam no plano da restauração do Theatro.

LIVRO IX

OS DRAMAS ROMANTICOS

Com a descoberta do Theatro chinez revelado á Europa pelo padre Prémare, Diderot, Mercier, Sedaine e Beaumarchais fizeram uma revolução na arte dramatica, transformação que foi immediatamente abafada pela influencia academica das tragedias da côrte de Luiz XIV. Voltaire, que mobilisou a tragedia tornando-a philosophica, imitou no *Orfão da China* aquelle gosto desconhecido, mas a auctoridade de Racine prevaleceu. Quando no seculo XIX Wilson patenteou á Europa o Theatro indiano, viu-se que o drama não era uma criação caprichosa e arbitraria de um dado povo, nem uma imitação de certas formas tradicionaes legadas á humanidade pelos poetas gregos; comprehendeu-se o drama como uma expressão humana, fatal e profunda, reflexo directo das tranformações so-

ciaes e da liberdade. Deu-se então a completa aliança do drama com a philosophia; Schlegel achou analogias intimas entre a *Sakuntala* de Calidasa e as tragedias de Shakespeare, na mesma verdade da natureza, no mesmo lyrismo do sentimento: o Oriente e o Occidente, separados por tantos seculos, depois de se terem communicado pela navegação do seculo XVI, trezentos annos mais tarde comprehenderam-se pelas manifestações absolutas da arte. Estava criado o criterio para a reforma do Theatro da Europa moderna; como primeiro resultado, nasceu o interesse e o respeito pelo trabalho de Shakespeare, o enthusiasmo e paixão para as comedias de Lope de Vega e Calderon. Estava fundada a metaphysica; vulgarisadas as reconstrucções historicas do passado por Vico, Niebuhr, Herder, Sismondi, Thierry e Michelet, seguiu-se tambem um novo processo de synthese nas concepções dramaticas de Lessing, Schiller, Goethe, Manzoni e Victor Hugo. O Theatro foi de todas as formas litterarias a que mais lucrou com o Romantismo. Entre nós, Garrett comprehendeu isto primeiro do que ninguem.

CAPITULO I

A Eschola do Romantismo no Theatro

Origem do Romantismo na Allemanha. — As Fontes do artista Bernin, nos jardins portuguezes, e a influencia do gosto francez e italiano. — Parallelo entre a Reforma e o Romantismo: liberdade da consciencia e liberdade da arte. — Creada a liberdade civil e a politica, a Allemanha proclama no mundo moderno a liberdade philosophica. — A iniciação de Lessing. — A guerra dos sette annos, e o estudo de Shakespeare. — Trabalhos de renovação litteraria por Goethe e Schiller. — O *Curso de litteratura dramatica* de Schlegel. — Madame de Stael introduz em França e na Italia o Romantismo. — Relações intimas da Marquiza de Alorna com Madame de Stael. — Causas por que a Marquiza não abraçou o Romantismo. — Litteratura franceza na Restauração. — A phalange dos novos escriptores do *Globo*. — O Prologo de *Cromwel*, de Victor Hugo. — Discussão do Romantismo em Portugal em 1834. — Publicação dos Autos de Gil Vicente. — O *Sturm und Drang* e a Eschola de Coimbra. — Desenvolvimento da fórmula de Schlegel sobre o Romantismo.

A triste influencia da litteratura franceza do tempo de Luiz XIV, assim como se exerceu duramente em Portugal, absorveu tambem a actividade do genio nacional em todos os outros povos. A Italia e a Allemanha não comprehendiam a antiguidade sem os recórrtes francezes. Nas pequenas côrtes da confederação germanica, na primeira metade do seculo XVIII, o typo e o ideal da realleza resumia-se em Luiz XIV, que todos procuravam imitar, no despotismo, nas bastardias, e no apparato. Os jardins de Versalhes reproduziam-se em Dresde e Munich, as florestas antigas eram desbravadas para fingirem taboleiros de xadrez; os bal-

lets mythologicos das nymphas e hamadryas; festins de Versalhes eram copiados fielmente nos reinos do Eleitor de Saxe, Frederico Augusto. A moda franceza exercia-se na Allemanha com maior facilidade do que em nenhum outro povo; os refrautes francezes, que ficaram banidos pela revogação do tratado de Nantes, acharam na Allemanha a hospitalidade, chegando o proprio Frederico Grande a ser recebido por um francez. (1) Voltaire reinou com o gosto francez. A fecundidade do genio germanico está estorvada. Não admira que Portugal obedecesse a esta vertigem do cesarismo; em memorias do seculo passado apparecem-nos factos de despotismo de Carlos III. As obras do cavalheiro Bernin, que Luiz XIV tambem trazia para a sua côrte, tambem foram trazidas para Portugal a pezo de ouro; reinava então o gosto francez nas fontes maravilhosas e da mais phantastica architectura; as fontes da *Barcaccia*, a da praça Barberia, a da praça de Navone, inventadas por Bernin, fizeram nascer na fidalguia portugueza o desejo de possuir as sumptuosidades. Nas Notas da *Henriqueida* de Camões: « Ao norte de Lisboa está situado o vale da Anadia, entre os montes de Sam Roque e de Santa Catarina e é um dos mais apraziveis sitios de Lisboa. Com os seus palacios, jardins, onde de algum modo me lembram os Condes da Ericeira, da *Fonte de Neptun*

(1) Demogeot, *Hist. de la Litterature française*,

admiravel do cavalleiro João Baptista Bernini, o primeiro entre os modernos, e que em Roma competo com os antigos.» (1) Ainda depois d'este tempo Metastasio dominava a poesia portugueza; para se representarem as suas Operas se fizeram os mais esplendidos theatros, e trabalharam os scenographos mais afamados. Da Marqueza de Alorna, se lê relatando o tempo que esteve em Vienna de Austria, ácerca das suas relações com Metastasio: «Aqui achou a Condessa ainda o Abbade Pedro Metastasio (1781) poeta célebre da côrte de Carlos VI, e de Maria Theresa, com o qual contrahiu as relações de amisade, e as da litteratura italiana, que muito lhe aproveitaram nas suas composições as mais harmoniosas.» (2) Em Hespanha a influencia franceza recrudesceu com a elevação de Philippe V, neto de Luiz XIV; o theatro perdeu a sua originalidade e graça; trocou o cavalheirismo peninsular pelo bom senso francez.

Nenhum povo, a não ser a Allemanha, possuia o rigor intellectual para banir este dogmatismo da arte que havia esterilizado a Europa. No seculo XVI, quando a immobildade canonica violava o fôro da consciencia, coube á Allemanha proclamar a liberdade de crêr; agora tambem lhe competia proclamar a liberdade de sentir. A Reforma e o Romantismo, abraçados por todos os povos, nasceram do individualismo do genio ger-

(1) D. Francisco Xavier de Menezes, *Henriqueida*, not. 734.

(2) *Obras poeticas*, t. I. p. xxiii.

manico, e da sua tendencia metaphysica. Tanto o rigorismo da egreja romana, como o canonismo das leis e das toricas antigas não eram mais do que uma auctoridade religiosa ou artistica violando a natureza. A liberdade antes de Luthero, não recebera ainda a sua forma completa na sociedade; cada raça descobria o seu elemento constitutivo d'este profundo sentimento, e cada uma creou a liberdade civil, garantindo a familia, a propriedade e os contractos individuaes com os seus mais perfeitos e mais feitos codigos. Não era tudo; fortalecia-se o individuo, mas não se attendia a uma entidade social formada pela multidão. A liberdade politica revelou-se ao mundo na Consti- tuição ingleza, no principio da eleição, da discussão, da responsabilidade, da reunião, do jury, e do parlamento. Ainda esta forma da liberdade não bastava; a liberdade civil, a garantia, precisava de um agente que a pudesse compreender, e que a descobrisse na essencia da natureza e na vida. Foi esta a liberdade philosophica, descoberta pelos povos germanicos; na Allemanha se viu pela primeira vez a liberdade de consciencia e de pensamento no periodo gigante da Reforma; outro povo poderia vir o grito da liberdade das sciencias, das artes e das letras? A approximação dos dois periodos de revolução philosophica não é novidade; ambos foram caracterizados pelas mesmas palavras *und Drang*, epoca do estrago e violencia. Um dos caracteristicos da Reforma foi o grande desenvolvimento que deu aos estudos da philologia; com o Ro-

se o mesmo resultado; os trabalhos linguísticos de Jacob Grimm e de Frederico Schlegel, de Adolph Bopp prepararam a reconstrução da história da linguagem.

A circumstancia politica provocou o primeiro movimento do Romantismo na Alemanha: a guerra de 1806 separou a Prussia da tutela franceza, e submetteu-a da Inglaterra. (1) A leitura dos poetas fez sentir uma forma nova da arte, que a imitação da saxonica não pôde submeter ao dogma classico. Em volta de Bodmer, se agruparam Wieland e Klopstock; penetraram-se d'aquelle movimento, e tiveram a intuição de que a alma germanica tambem tinha alguma coisa de original e grande. A revolução romantica começou pelo theatro; Goethe era quem mais propugnava pelo gosto francez, e se a uma directora de theatro ambulante, Schlegel, para pôrem em scena as peças regulares tragicos francezes. Gellert e Holberg seguiram a imitação franceza, e apóz elles Cronquist e Weisling, então que Lessing escreveu a *Dramaturgia*, pela primeira vez se conheceu a nova prosa alemã critica profunda, com que destruíu a fama dos tragicos francezes sobre o espirito allemão; e com a theoria, Lessing deu-se tambem a mão para o theatro, procurando nas suas primeiras tentativas approximar-se do gosto inglez. A critica

fez tomar interesse pelas representações, e vulgar-se por todos o desejo de descobrir a fôrma do theatro nacional. Lessing continuava na *Dramaturgia* a truir a realza de Voltaire do tempo de Frederico Grande, proclamava a comedia burgueza de Diderot a profundidade moral das tragedias de Shakespeare; Schlegel, discipulo de Bodmer, começou a traduzir o poema gico de Avon, e Gerstenberg imitava-o na liberdade de exprimir o sentimento, na tragedia *Ugolini*. (1) A synthese de todas as theorias de Lessing foram apresentadas no seu grande drama *Nathan o Sabio*. Os dramas de Lessing começaram a ser imitados, e o seu discipulo Engel escreveu um excellente livro sobre a comedia. A investigação do sentimento da natureza, o caracter da nacionalidade, fez ligar uma importancia vital aos cantos e lendas populares; procuraram-se ramos da grande epopêa germanica, o *Hildebrand*, o *Waltharius*; analysou-se os *Nibelungen*, e os *Edens* e em vez da esgotada mythologia grega, compreendeu-se pela mythologia teutonica a alma da Germania que na sua migração da India não perdera a memoria dos grandes symbolos da humanidade. A critica e a philologia desenvolveram esta predilecção do Romantismo que veio substituir as epopêas academicas pelos cantos nacionaes e lendarios. Em todos os paizes acendeu o Romantismo começou logo o trabalho de renovação pela colheita das cantigas do povo oraes e

(1) Weber, *Hist. de la Litt. allemande*, p. 187.

dicionaes. O romance historico, veio como uma reconstrucção do passado substituir as *machinas* e congressos divinaes das epopêas. Mas como a poesia do povo é sempre repassada de lyrismo, foi por seu turno imitada pelos sentimentalistas, que procuraram traduzir a paixão pela ingenuidade do vulgo. Os assombrosos trabalhos dos philosophos idealistas, e a renovação das doutrinas de Spinoso, elevaram a poesia acima das graças convencionaes, tornaram-na uma expressão da verdade communicada não pelo raciocinio, mas pela expressão intuitiva. As outras litteraturas aberraram para o sentimentalismo.

Quanto ao drama, acabou-se com a eterna questão das *unidades*; assentou-se que os tragicos gregos nem sempre as seguiram, e que a fórmula proposta na *Poetica* de Aristoteles era facultativa, e que comprehendida materialmente levava a uma pobreza de interesses inevitavel. Não se discutiu mais a questão academica, se a linguagem dramatica devia ser em verso ou em prosa, e estudou-se unicamente o character, a paixão, e as situações que levam a uma conclusão moral. A esta luz o Theatro de Shakespeare mostrou-se surpreendente. Schlegel chamava ao *Hamlet* a tragedia do pensamento; para a obra da renovação empreheendeu o levou ao cabo a traducção completa das tragedias do Shakespeare.

Durante a guerra dos sete annos, na Côrte de Weimar, denominada a Athenas de Thuringe, alentada pela paz da regência de Anna-Amelia de Bronswick,

ajuntou-se uma pleiada de sabios, que se refugiaram no mundo das creações ideaes, como os espiritos da Renascença italiana. Goethe creára na côrte de Weimar um Theatro, e com um ecletismo intelligente trazia as obras primas de todas as litteraturas: uma vez representava-se o drama de Calidasa a par de uma tragedia de Shakespeare, o *Mahomet* de Voltaire ou a *Phedra* do Racine, junto com as comedias do frivolo Gozzi. Depois das bellas discussões com Lavater, Herder, Jacobi e Wieland, era impossivel tornar a ser dominado pela influencia franceza. N'este meio é que o genio dramatico de Schiller se revelou; as ideias da revolução franceza, as novas intrepetações dadas por Fichte, faziam germinar essa emoção que produz as obras primas. Schiller appareceu com o drama *Os Salteadores*, em que proclamava o principio da revolta contra a tyrannia social; a tragedia *Dom Carlos*, e a *Conjuração de Fiesque* alcançaram-lhe da Convenção nacional o tituló de cidadão francez. A renovação dos estudos historicos, no mesmo fóco e pelos homens que todos os dias se communicavam, levou-o tambem a abraçar as tragedias e os dramas historicos; *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Guilherme Tell*, e a *Donzella de Orleans* são syntheses de investigações parciaes da realidade. Acabaram as distincções academicas dos assumptos *bellos*, que haviam creado a superstição da antiguidade e reduzido a arte a uma tecnologia de imitação; o bello tornou-se identico ao sêr; a vida em todas as suas formas tem a verdade natural, a espontaneidade.

neidade, e a graça. Assim acabaram as imagens de convenção e inaugurava-se o pantheismo pela arte. Ao poeta pertencia determinar por um processo de reflexão a característica do bello no objecto da contemplação; d'este modo acabava o entusiasmo e a inspiração, estados do espirito considerados por Goethe como impossiveis para a concepção e realisação lenta, e sobretudo tendo em vista que a arte nunca póde estar em desaccordo com a razão, chegando por meios diferentes aos mesmos resultados que ella. Pela primeira vez Goethe e Schiller mostraram que a poesia não era uma prenda ou uma habilidade apreciavel para os salões, mas uma disposição profunda da alma.

Como director do Theatro de Weimar, Goethe tambem arremetteu com os problemas da concepção dramatica; o seu primeiro ensaio, o *Goetz de Berlichingen*, era a reabilitação da idade media; em toda a parte começou a admiração por esse periodo genial da historia da humanidade; o estudo das lendas populares tornava tambem esta predilecção mais exclusiva. Todos os lyricos, seguindo Uhland e Burger, procuravam restabelecer as tradições dos castellos em ruinas e dos solares extinctos. Frederico Schlegel explicou então esta sympathia pelo mundo medieval, na celebre fórmula, de que as litteraturas da idade media são a consequencia da lucta do espirito novo, que procurava communicar-se, contra a pressão auctoritaria do latim, que embaraçava a formação das linguas modernas. Assim as duas épocas comprehendiam-se e ca-

minhavam para o mesmo fim: uma propugnara pela livre formação das linguas romanas, servindo para expressão de todas as necessidades moraes, e para unidade dos povos meridionaes; a outra queria a livre manifestação do sentimento, traduzido em obras de arte espontaneas e sem modelo a que fossem adscriptas. A idade media e o Romantismo coadjuvaram-se.

Para Goethe todas as fórmulas da arte serviam para apostolar os novos principios do seculo XIX; levado pelo encanto das tradições populares, recebeu a ideia do *Fausto* de uma representação em um theatro de bonifrates, aliando-a com a creação do typo de Helena do theatro inglez de Marlow; Lessing tambem chegou a escrever a evocação dos espiritos pelo Doutor Fausto, quasi copiada de uma scena de titeres. Descemos a todas estas particularidades de origens, por que sem isso não se comprehende a tentativa de Garrett em Portugal. Depois das discussões das regras da arte antiga, da emancipação da intelligencia para descobrir o bello fóra dos modelos consagrados pelas academias, a escolha da lenda do Doutor Fausto, que obedecera á agitação da duvida e á vontade de tudo explicar, symbolizando a época da Renascença, coincidia com o novo periodo do Romantismo, denominado com o titulo do drama de Klinger, *Sturm und Drang*. Na indagação dos caracteres nacionaes, e das fórmulas originaes das litteraturas europêas, o seculo de Luiz XIV perdeu o culto que se lhe sagrava; Racine não appareceu como um poeta creador, mas como um embellezador dos tra-

icos gregos, pondo-os á moda de uma côrte corrompida. Augusto Guilherme Schlegel começou em Viena em 1808 umas lições publicas que formaram um *Curso de Litteratura dramatica*; a sua erudição profunda fal-o penetrar na essencia do theatro grego; para elle o theatro romano, o italiano e o francez são degenerações d'essa fôrma pura primitiva; o theatro inglez e o hespanhol são por elle classificados Romanicos, por derivarem do genio nacional d'estes povos.

No seculo XVII e XVIII imitámos o theatro hespanhol, mas não soubemos, como os allemães, tirar a mesma seiva de originalidade, por que essas comedias andavam sempre no dominio de companhias ambulantes, e os homens de letras desprezavam-as orgulhosos por se recrearem com as tragicomedias latinas ou mais tarde com as tragedias francezas. Pela primeira vez o *Curso* de Schlegel se empregou esta critica que leva a procurar só as bellezas para sobre ellas formular juizo. Aí caracteriza os dramas romanticos como reacções nacionaes em Hespanha e Inglaterra: «O drama romantico, ao qual se não póde chamar tragedia, em comedia, no sentido que os antigos ligavam a estas expressões, só foi nacional para os Inglezes e para os Hespanhoes; o genio de Shakespeare e o de Lope de Vega o fizeram florescer n'estes dois povos quasi ao mesmo tempo. O theatro allemão só adquiriu celebridade mais tarde que o dos outros povos, e longo tempo recebeu as influencias successivas do tempo...» (1) A

(1) *Schlegel, Curso de Litt. Dramatica*, P. 1, lição 1.ª

Hespanha, do mesmo modo que a Italia ou França, também soffreu o dominio romano, mas o seu exaltado catholicismo não deixou desapparecer a feição natural ^p a fascinação das obras classicas; em Inglaterra o ^{veic} normando transigiu com o classicismo, mas a tenacidade saxonica vingava-se com o theatro original de Ben-Jonhson, Marlow, Wesbster e Shakespeare. Schlegel estudava o theatro como uma criação humana, e como a fôrma mais nacional da arte; pelo criterio historico ensinava o processo esthetico para a composição. Elle também traduziu as obras primas de Calderon.

Eram indispensaveis estes breves traços da manifestação do Romantismo na Allemanha, para comprehender o novo movimento litterario que se propagou em França, Inglaterra, Italia e Hespanha. Garrett, depois da queda da Constituição, em 1823 emigrou para Inglaterra; em 1824 veio residir em França; aí assistiu ás luctas dos Romanticos e dos Classicos, dos innovadores e dos auctoritarios; os romanticos representavam em politica a aspiração do futuro, queriam a democracia, e apostolavam-na em suas obras; os classicos, aferrados ao passado, inimigos da novidade, lisongeavam a Restauração, e conseguiam do governo o excluir do theatro pela censura os dramas da nova escola. Garrett assistiu a estes combates, que recordavam os dos antigos oradores gaulezes, e tendo na mocidade seguido com respeito a escola franceza, renegou d'ella pela impressão que recebeu e pelo criterio novo que adquiriu. Foi então que reconheceu que na litteratura portugueza estava tudo por crear.

O *Curso de Litteratura dramatica* de Schlegel produziu o seu principal effeito em França; Madame Stael, obra ácerca da *Allemanha*, descreveu a profunda pressão que lhe causou o Curso professado em Viena: «Schlegel não tem igual na arte de inspirar enthusmo pelos grandes genios que elle admira.» (1) Logo em 1814 appareceu este Curso publicado em França, traduzido por madame Necker de Saussure, prima de Stael. Assim por via d'esta mulher celebre foi tambem o Romantismo iniciado na Italia, e quasi que em Portugal, se a Marquiza de Alorna, com quem ella telerelações intimas, não admirasse com acinte as odes radicadas de Almeno, de Filinto, de Silvio e de Alces-

Em Salfi encontramos esta declaração terminante: Madame de Stael, que adquirira nas escholas da Allemanha este espirito de reforma que julgava util para a litteratura e para a religião, conseguiu insinual-o na Italia a um pequeno numero de adeptos, que secundaram as intenções litterarias e religiosas da directora.» (2) Em todos os paizes aonde as ideias da revolução não entraram, tarde se abraçou o Romantismo; e na Restauração tornou-se moda o catholicismo, madame Recamier queria renovar os salões litterarios do tempo de Rambouillet, e os escriptores academicos pediram a Luiz XVIII a prisão dos innovadores que abraçaram a ideia da liberdade na arte. Madame de Stael

(1) *De l'Allemagne*, Part. 2, chap. xxxi.

(2) Salfi, *Resumé de l'Histoire de la Litt. italienne*, t. II, 98.

teve relações directas com a Marqueza de Alorna, em 1814; as suas variadas conversas abrangiam tambem a litteratura, e o conhecimento que a fidalga portugueza possuía da lingua e da litteratura allemã, facilitavam as apreciações philosophicas das novas theorias do gosto e da originalidade. Porém a Marqueza de Alorna respeitou immensamente a Arcadia, e não abraçou o Romantismo porque era catholica por aristocracia e pela legitimidade. O seu mestre Filinto traduziu o *Oberon*, mas em tempo em que já a não influenciava. Das conversas com Madame de Stael se tiram todas estas causas: «N'este meio tempo (1814) renovou ella com M.^{me} de Stael, que então ali se achava, as relações que tinha contrahido em casa de seu pae Mr. Necker, quando passou em Paris para a côrte de Vienna. Eram na verdade interessantes as conversas entre estas duas illustres damas, ácerca das dissensões politicas do tempo, seguindo ellas opiniões diversas, e principios inteiramente oppostos. Madame de Stael, nascida na Suissa, era republicana como seu pae, e adversa á causa de Luiz XVIII, não obstante haver sido desterrada e maltractada por Bonaparte. A Condessa era monarchica, sequaz da realleza, contraria a tudo quanto a pudesse vulnerar; e Luiz XVIII era um rei legitimo, o que bastava para que a Condessa sustentasse a sua causa. Achando-se ambas um dia em casa do . . . Duque de Palmella, que era então Ministro de Portugal, onde tinham sido convidadas a jantar, começaram questionando sobre a difficuldade da restituição dos Bourbons

á França. A Condessa julgou-a muito possível; e M.^{me} de Stael pelo contrario, decidiu-a impraticavel, por quanto Luiz XVIII, dizia ella, não tinha em seu favor mais que tres côxos, e quatro vesgos que o seguiam: alludindo exageradamente ao principe de Talleyrand, que era côxo de uma perna, e ao Duque de Blacas, que padecia dos olhos, e estava quasi cégo. Não se turbou a Condessa com esta decisão, mas voltando para o Ministro d'Austria, convidou-o a fazer uma saúde á proxima restituição de Luiz XVIII. Um anno depois achava-se esta realisada; e no dia seguinte á partida de Luiz XVIII para França, foi M.^{me} de Stael a Hamersmith, morada da Condessa, dar-lhe as desculpas de se haver enganado no seu juizo, aproveitando a occasião de lhe dizer cousas muito lisongeiras e agradaveis ácerca do mesmo objecto e do espirito da Condessa.» (1) Copiámos este periodo por causa da sua importancia, e porque n'elle está implicita a explicação porque tão tarde entrou o Romantismo em Portugal. Em uma discussão com João Guilherme Christiano Muller, da Academia das Sciencias de Lisboa, para sustentar a superioridade da lingua portugueza, a Marqueza de Alorna obrigou-se a traduzir o *Oberon* de Wieland, do qual deixou seis cantos vertidos. Assim, nem a convivencia com os sabios allemães, nem as conversas e inuuações de madame de Stael, puderam introduzir neste paiz catholico e monarchico o Romantismo.

(1) *Obras da Marqueza de Alorna*, t. 1, p. xxvi.

Em uma epoca de Restauração, em que a sombra do passado se alevanta de pé e a velhice se compraz com as suas tradições, repellindo a mocidade, as ovações pendiam para o assucarado Delille, sem o sentimento da natureza, sem a consciencia da verdade e sem ideal; era este o poeta festejado das dnquezas inglezas, que lhe dirigiam affectuosas missivas. Pela sua parte Ducis academisava Shakespeare, traduzindo as tragedias, vestindo-o á côrte, como quem lança pomada e polvilhos em uma catadura de Hercules; o sêco Geoffroy fazia criticas pela craveira quintiliana. O tempo estava para Baour-Lormian, tambem idylico; o theatro com a Restauração foi occupado por Arnault, Luce de Lancival e Delrieu; d'entre esta pleiada de incolores e de insipidos, destacou-se apenas o sabio Raynouard, com a tragedia os *Templarios*. A arte encontrava uma alma n'aquelle que foi o revelador da poesia lyrica provençal, e no que mais profundamente explorou o problema da formação das linguas romanas; d'este modo a intuição, e não o prestigio da eschola, o trazia para o Romantismo. Vogava-se em França n'esta calmaria, quando appareceu Victor Hugo; a primeira manifestação romantica pertenceu ao lyrismo; seguiu-se pouco depois a litteratura dramatica, porque o estudo das epopêas medievaes começou propriamente em 1832. As encarniçadas luctas do Romantismo começaram em 1824 com a fundação do Jornal o *Globo*, por Dubois e Leroux; sob estas bandeiras da liberdade na politica e na arte, batalharam os maiores nomes da lit-

literatura franceza, então estudantes e oppositores da *Eschola Normal*; foram elles Damiron, Trognon, Pailin, Farcy, Ampère, Lerminier, Magnin, Saint Beuve, Vitet, Duvergier de Hauranne, Duchatel e Theodoro Rouffroy. Entre elles primava o iniciador Abel Remusat. (1) Em 1820 Remusat aconselhava em um artigo o *Lycée français*, a reforma do theatro francez; tomava as mesmas ideias de Schlegel, sem o conhecer. Depois d'estes trabalhos de tão robustos espiritos, appareceu então Victor Hugo com o *Cromwel*, drama em que havia a reconstrucção historica do revolucionario, a concepção philosophica do usurpador que no instante em que se quer acclamar rei se vê sem partido, mas para se conservar fica soberano de facto, perdendo para sempre a esperanza de se arreiar com o titulo; e sobre tudo o prologo do drama, em que Victor Hugo em 1827 fez a sua profissão de fé do Romantismo. Remusat na brecha do *Globo* veio analysar o drama; saudou o artista e o critico, e logo em 1828 mostrou o que havia de paradoxal na theoria do *grotesco* e do *sublime*, com que Victor Hugo queria fazer sentir o bello. D'aqui data o verdadeiro esplendor do Romantismo; o theatro mereceu um novo respeito. Guizot apresentou uma traducção verdadeira de Shakespeare, e em seguida Barante, Villemain, Nodier, Andrieux e Remusat publicaram as *Obras primas dos Theatros euro-*

(1) Para a historia d'esta publicação, vid. Remusat, *Past et Present*, t. II, p. 206.

peus. N'esta collecção appareceu traduzida por Fernand Denis a tragedia *Castro* do Doutor Antonio reira, em 1835. Já em 1833 haviam tambem apparecido publicadas algumas comedias castelhanas e de Gil Vicente, em uma collecção dada á luz em (com o titulo *Teatro Espanñol anterior à Lope de* Tudo indicava a proxima renascença do Theatro tuguez; Garrett comia o pão do exilio, e alegre de vêr como os sabios estrangeiros na reabilitação das litteraturas da idade media, tambem davam a Portugal a parte que lhe competia na civilisação europeia. O movimento iniciado em França pelo *Globo*, entrava na Allemanha as bellas palavras do olyn Goethe, que abençoava a pleiada romantica pela clareza de linguagem, considerando aquella publicação periodica como a mais importante da sua época; eram as opiniões recolhidas das suas conversas com Eckermann. Magnin publicara pouco depois a sua obra sobre as Origens do Theatro moderno ou historia do genio dramatico, desde o seculo I até ao seculo XVI, precedida de uma introdução sobre as origens do Theatro antigo. A vida litteraria reconcentrou-se no theatro, e nos tribunaes judiciarios vinham acceitar-se as luctas que nas plateias suscitavam os dramas de Victor Hugo; em Salfi encontramos tambem os mesmos factos na Italia, a mesma violencia dos catholicos e monarchicos contra os dramas romanticos.

Em Inglaterra o Romantismo propendeu para o lyrismo; a epopêa romantica tornou-se em narra-

adicional dos romances historicos de Walter Scott. De glaterra partiu o principal impulso da escola nova nas tragedias de Shakespeare offerecidas á interpretação dos sabios allemães e á admiração do mundo.

Quando o Romantismo entrou em Italia, Monti ainda se encostava com orgulhosa serenidade ao cajado satirico da Arcadia de Roma; em Portugal, Castilho sonhava-se em pertencer a essa corporação com o nome Mémnide Eginense. Debatia-se tambem a questão qual dos dialectos da Italia devia de ser o canonico para as composições litterarias. Contra esta inercia, que abraçava a tradição morta das fórmulas antigas, ergueu Manzoni; o novo poeta fôra educado em França; começou a revolução litteraria pela poesia lyrica, publicando de 1812 a 1823, os seus *Hymnos*; a reforma do theatro veio mais tarde. Em 1820 publicou a celebre tragedia o *Conde de Carmagnola*, especie de *Metz de Berlichingen* da Italia. Não satisfeito com representar o modelo para restaurar a tragedia italiana, escreveu tambem a theoria da arte na celebre Carta a Fauriel *Sobre as unidades de tempo e de logar*. Seguiu-se a segunda tragedia *Adelghis*; ambas foram atacadas severamente pelos auctoritarios, ao passo que na Alemanha Streckfuss, e em França, Fauriel e Trognon as applaudiam. Manzoni tambem implantou o Romantismo em Italia, filiando-se na escola do Walter Scott com o admiravel romance historico *Os Noivos*. Ugo Foscolo morreu no exilio sem conhecer todo o desenvolvimento de Manzoni, que realisara as suas aspirações.

Em Hespanha a eschola classica defendia-se com os esforços de Burgos, Martinez la Rosa, Lista e Moratin contra a invasão romantica; mas o sentimento nacional não os deixava renegar das obras primas da velha litteratura da Peninsula, e não era preciso esforço algum para sentirem que haviam vivido sempre em plena originalidade e liberdade de concepção. Em Hespanha o Romantismo existiu sempre.

Resta falar de Portugal. Em 1834 publicava Herculano dois artigos em que se debatia esta questão: *Qual o estado da nossa Litteratura? — Qual é o trilho que ella hoje deve seguir?* (1) Só tão tarde é que se ventilava esta fórmula que havia agitado a Europa, porque só em 1834 é que acabara de ser vencido o despotismo e se firmara o governo constitucional. N'estes artigos, Herculano faz a exposição historica do Romantismo na Allemanha, dizendo em seguida: « Mas a Portugal não coube o figurar n'esta lide. A parte theorica da Litteratura ha vinte annos que é entre nós quasi nulla. O movimento intellectual da Europa não passou a raia de um paiz onde todas as attensões, todos os cuidados estavam applicadas ás misérias publicas e aos meios de as remover...

« Os poemas *D. Branca* e *Camões*, appareceram um dia nas paginas da nossa historia litteraria, sem precedentes que os annunciem; um, representando a poesia nacional, o *romantico*, outro a moderna poesia sen-

(1) *Repositorio Litterario*, n. 1, p. 4.

tal do norte, ainda que descobrindo ás vezes o
er meridional do seu auctor... são para nós os
iros e até agora unicos monumentos de uma poe-
is liberal do que a dos nossos maiores.» Em Por-
á maneira do *Globo* em França, ou do *Conci-*
na Italia, servimo-nos dos jornaes litterarios pa-
stolar os novos principios do Romantismo; appa-
o *Repositorio litterario*, no Porto em 1834, o
! da *Sociedade dos Amigos das Letras* em Lis-
1 1836, e o *Panorama* em 1837. A nova escho-
reçava tambem pela poesia lyrica. Decidida ac-
erceu sobre a restauração do Theatro portuguez
icação dos Autos de Gil Vicente em 1834, que
ceram na Bibliotheca de Goettingen; cabe a
d'esta publicação ao benemerito José Victorino
o Feio, que já em 1829 tambem havia dado á
1 Hamburgo, tambem na officina de Langhoff,
o primeiro da sua traducção da Historia Roma-
Tito Livio; um negociante portuguez, estabele-
aquella praça, concorreu com as despesas da im-
).

trabalho critico sobre a vida de Gil Vicente pou-
s adianta ao que disse em 1817 Francisco Ma-
rigoso de Aragão Morato na sua *Memoria sobre*
tro portuguez; em todo o caso a publicação saiu
raphicamente perfeita e teve o merito de offere-
restauradores do theatro a tradição dramatica
ilo XVI. Garrett comprehendeu admiravelmente
eia, fundando o seu primeiro drama em um epi-

sodio da vida de Gil Vicente. Os estudos criticos iam de par com as novas creações da arte; depois da publicação de Hamburgo, appareceu a 13 de Maio de 1837, no *Panorama*, um estudo intitulado *Origens do Theatro moderno: Theatro portuguez até aos fins do seculo XVI*, em que se allude a essa ultima edição. O estudo é anonymo, mas com certeza se pôde attribuir a Alexandre Herculano; o seu merito é bibliographico, e teve a immensa vantagem de ser muito lido.

Garrett, mais do que nenhum dos nossos escriptores teve o dom de enthusiasmar a multidão; trabalhando para a restauração do theatro portuguez, encontrou em Coimbra entre os estudantes da Universidade o enthusiasmo fervente, que vence impossiveis. Os estudantes quizeram fundar um Theatro academico. No prologo da *Chronica Litteraria*, se acham estes interessantes dados: «Fôramos nós um punhado de moços desajudados e inexpertos, quando em 21 de Fevereiro de 1838, concebemos a ideia grandiosa de formar em Coimbra um estabelecimento dramatico, que, unico n'este genero em todo o Portugal, rivalisasse com os melhores theatros do reino, e servisse de proveitosa diversão á mocidade academica, nas poucas horas que diariamente lhe cabem de usual descanso.— Reparámos os desmoronados muros do extincto Collegio de S. Paulo; e as mesmas paredes que nas epocas remotissimas do nosso esplendor politico e litterario presenciarão a comedia da *Serra da Estrella* e outros formosos Autos de Gil Vicente, que aí foram declamados ante a côrte de el-rei Dom João III e os Vilhalpandos de

á de Miranda, e as immortaes *Castro*, *Cioso*, e *Bris-*, recitadas pela mocidade academica d'essas eras, em sequeio de seu auctor e lente da Universidade, o ingne poeta Ferreira;— essas mesmas paredes, desordadas então de primores, machinismo e illusões da moderna scena, que retumbaram com os éccos melancolicos d'aquelle puro, singelo e portuguezissimo dizer dos nossos classicos, vão agora apóz trez seculos de profundo silencio, testemunhar a festa e o triumpho da nossa patriotica regeneração das letras,... assistir á emancipação da nossa litteratura dramatica, que incutido nacional e jugo estrangeiro houveram traiçoeiramente escravizado.» (1)

A tradição dos Autos de Gil Vicente, e do theatro classico do seculo XVI, suscitava esta vida na mocidade academica. O primeiro espectaculo no Theatro da nova Academia Dramatica foi a 24 de Junho de 1839.

Em 1839 inaugurou-se um jornal dedicado sómente para sustentar o pensamento da restauração da arte dramatica em Portugal; intitulava-se *Jornal do Convatorio*, e d'elle appareceram vinte cinco numeros; se resumiram algumas lições de curso de Magnin sobre as origens do Theatro europeu, e uma série de artigos sobre o theatro hespanhol; o que versava sobre sumptos portuguezes, como a biographia de Antonio Ferreira ou de Leonel da Costa, mostra ainda um vadio de ideias que compromette as boas intenções. Quando se andava n'este trabalho da implantação dos novos

(1) *Chronica Litteraria*, p. 2. Anno de 1840.

principios do Romantismo, contra os restos
ção fradesca que se pavoneava arrogante, e
falsa poesia de alguns neo-arcades que ainda
levantou-se então Castilho a amaldiçoar os
narios da arte, os profanadores dos canones
tiliano. Garrett achou-se só; a mocidade ed
elle desnor-teou logo, arrebatada pela vertige
tra-Romantismo. Garrett morreu, conhecer
sua obra não lhe sobrevivia; o Theatro e a I
portugueza, depois de 1854, tornaram a cair
lidade e na monotonia; os espiritos noveis p
respeito aos modelos classicos; mas com uma
cia e falta de encendimento para o estudo,
diam usar da liberdade creadora do Roman
em 1865 é que em Portugal se deu o pher
vêr o publico tomar interesse por questões d
então que a Eschola de Coimbra fez, um
pois da Allemanha, o seu *Sturm und Dran*
tempestade e violencia em breve se tornou p
classicos riram-se, pensando que matavam
chamando nevocero ao desenvolvimento d'es
pio de Schlegel, que resume o Romantismo
templação do infinito revela o nada de tudo
limites: a poesia dos antigos era do goso, a
desejo; a poesia antiga fundava-se no presen
sa fluctua entre a saudade do passado e o pre
to do futuro.» O Romantismo já deu fórma
as litteraturas da Europa a esta recordaçã
passado; trabalha-se por toda a parte para
ideal do porvir.

CAPITULO II

Vida de Almeida Garrett

aphia de Garrett, tirada das suas Obras. — Influencia primeira educação no gosto da poesia popular. — A Rosa de Lima e a sua criada Brigida ensinam-lhe ropopulares. — Influencia classica de Joaquim Alves e do D. Alexandre, bispo de Angra, que lhe corrompeu a poesia poetica até á emigração. — Predilecção pelo theatraz e italiano. — Diversas tentativas de *tragedias*. — *pe.* — Tradição que attribue as primeiras obras de Garrett a seu tio D. Alexandre. — O Theatro tragico cultivos estudantes da Universidade, é interrompido durante a revolução de 1820. — Os Outeiros poeticos na sala dos Garrett. — Garrett sustenta com proclamações a revolta dos que queriam votar nas Juntas Parochiaes. — *Escatão* depois de sair de Coimbra. — Como a sua natureza leva a exagerar o culto da personalidade. — Garrett em Portugal em 1823.

escriptor a quem o theatro portuguez mais deo erigiu com a sua preponderancia politica, mostrou com os bellos dramas sobre as ricas tradiçõesaes, que educou uma mocidade inerte, e o magico poder de apaixonar o publico cansanguinolentas luctas civis, a ponto de consideração do theatro portuguez como um symboia independencia e da nova vida social. Garrettado em alto grau da intuição das causas, de tal fórmula que o gosto artistico suppria falta de sciencia. Teve defeitos de caracter, mas boa alma; fiquem na sombra esses traços mefectos do homem, e para não vê-lo sómente

através do ideal da sua obra, esboçaremos a sua vital como foi influenciada pelo tempo em que vive. Garrett era exageradamente sentimentalista; não se parava a concepção da sua personalidade, deliciava-se com as palavras de louvor, chegando a escrever anonimamente a sua biographia. (1) Não é preciso recorrer a este completo quadro, em que o leão foi pela sua vez pintor, para saber o genero da sua intelligencia; nos prologos de todas as obras que escreveu temos elementos mais despertenciosos e pittorescos para tecer uma perfeita autobiographia.

Nasceu João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett na cidade do Porto, a 4 de Fevereiro de 1799, de Antonio Bernardo da Silva Garrett, natural dos Açores, e de sua mulher D. Anna Augusta de Almeida Leitão. Elle proprio nos faz o quadro dos seus primeiros annos: «Ora eu nasci no Porto e criei-me em Gaia.» (2) «Eu passei os primeiros annos da minha vida entre duas quintas, a pequena quinta do Castello, que era de meu pae, e a grande quinta do Sardão, que era e ainda é, da familia de meu avô materno José Bento Leitão; ambas são ao sul do Douro, ambas perto do Porto, mas tão isoladas e fóra do contacto da cidade, que era perfeitamente de campo a vida que alli viviamos, e que ficou sendo sempre para

(1) Vid. *Universo Pittoresco*, t. III, p. 289, 307, 314. O snr. I. Vilhena Barbosa conserva essa autobiographia na propria letra de Garrett.

(2) *Arco de Sant' Anna*, t. I, p. XVIII.

typo da vida feliz, da unica vida natural n'este — Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de era o menino bonito entre todos os rapazes, sem ainda choro de saudades, apesar do mui-me ralhava ás vezes, era a chronista-mór da e em particular, da capella da quinta do Sar- ella julgava uma das maravilhas da terra, e a como um bom castelhano o seu Escurial.» (1) mulata Rosa de Lima desenvolveu-lhe a ima- de criança com historias das almas do outro e embalava-o ao som dos velhos romances po- «Contava-me ella, entre mil bruxarias e cou- outro mundo, que piamente acreditava, que n'aquellas cousas se mentia muito; que de ô por exemplo, diziam que tinha apparecido ado n'um lençol passeando á meia noite em s arcos que trazem a agua para a quinta: o inteiramente falso, por que *ella estava certa* o snr. José Bento podesse vir a este mundo, não mbora sem apparecer á sua Rosa de Lima. — avam-se-lhe os olhos de agua ao dizer isto, lu- a bocca um sorriso de confiança e que ainda e faz impressão quando me lembra.» (2) O sen- nacional ía sendo despertado na alma de Gar- esta educação antiga, em que as criadas ve- ulatas entretinham as crianças com historias

Frei Luiz de Sousa, drama, not. L. p. 188.

Id., *ib.*

•

cavalheirescas; de 1804 a 1809, teve Garrett a sua vida campestre na Quinta do Castello; ali a sua filha ama Brigida o adormentava cantando-lhe endosa melopêa o romance terrivel do *Conde Alca* «Lembra-me em pequeno, a immensa alegria que tinha quando a minha Brigida velha, criada que contava e cantava estas historias, chegando ao fim em que a Condessa ia morrer ás mãos do seu amado e indigno marido, mudava de repente de tom sua sentida melopêa, e exclamava:

Tocam-n'os sinos da sé...

Ai Jesus! quem morreria?...

«Morria a má Infanta que descasava os bem-ditos, e a pobre Condessa escapava. Que fortuna! levava-se um pezo do coração á gente, e a historia andava como devia ser.» (1) Esta criada Brigida, que ciava Garrett no gosto da poesia popular portugueza mereceu ser depois cantada no poema *Dona Brígida*. Foi com esta communicação com a gente do povo que Lutherio adquiriu essa ingenuidade natural que as penitencias monasticas nem a erudição de consouberam extinguir.

Um velho Beneficiado da Sé do Porto, que era com o poeta ao collo na sua meninice, tambem contava as saudosas tradições da vida burgueza de

(1) *Romanceiro*, t. II, p. 42.

to, que appareceram annos depois illuminando com poesia o romance do *Arco de Sant'Anna*: «Entre as muitas festas proçessionaes da nossa boa Sé,—me dizia um Beneficiado velho, que andou commigo ao collo, e era a mais santa alma de beneficiado que ainda houve —foi talvez a primeira de Sam Marcos Evangelista, que os de Gaia ou Calle pretendiam ser o fundador da santa egreja portucallense, em opposição aos de Miragaya que a pertendiam fundada por Sam Basileu na freguezia de Sam Pedro extra-muros. Já na minha infancia porém, e quando o meu velho Beneficiado me enriquecia o espirito e a memoria com estas tão interessantes e romanescas archeologias, já a procissão das ladainhas de Sam Marcos não passava de Sam João Novo, e d'ali de ao pé da Ermida da Esperança é que os conegos, incensando para Gaia, cantavam o:

Boa gente, boa gente!

«antiphona em vulgar, de que nunca pude saber a explicação, nem pelo meu Beneficiado nem por nenhum outro chronista oral ou escripto dos muitos que tenho consultado.» (1)

O romance de *Miragaia*, terrivel lenda de amores contada no *Nobiliario*, tambem encantou Garrett nos primeiros annos que lhe decorreram na Quinta do Castello: «é a mais antiga reminiscencia da poesia

(1) *Arco de Sant'Anna*, t. 1, p. 180.

popular que me ficou da infancia, porque olhos á primeira luz da razão nos proprios que se passam as principaes scenas d'este. Dos cinco aos dez annos de idade vivi com n'uma pequena quinta, chamada o Castello nhamos áquem Douro, e que se diz tirar das ruinas que alí jazem do castello mourisco. Na quinta se venerava uma imagem ant de Nossa Senhora com a mesma invocação de e com sua legenda popular tambem, segund me... Muita vez brinquei na fonte do rei cuja agua é deliciosa com effeito; e tenho ic ter custado caro, outra vez, o imitar, com da feira de Sam Miguel, os toques da bozina Leoneza, impoleirando-me, como elle, n'un muralha velha do castello d'el-rei Alboaz. meu pae desapprovou com tão significante que ainda hoje me lembra tambem.» (1) G escreve-nos egualmente a impressão que lhe grandes commoções politicas que revolveram ros dez annos do seculo XIX: «Desde pequeno cobino; já se vê; e de pequeno me custou ca bons puchões de orelhas de meu pae por cc feira de Sam Lazaro, no Porto, em vez das ou dos registos dos santos, ou das outras bu que os outros rapazes compravam... não i o que, um retrato de Bonaparte.» (2) E

(1) *Romanceiro*, t. 1, p. 202.

(2) *Viagens na minha terra*, t. 1, p. 86.

ravel a direcção natural que leva a educação de Garrett, fazendo-o penetrar de todos os sentimentos da vida portugueza; porém de repente inverteu-se completamente o desenvolvimento das faculdades creadoras, e que dão a todas as obras um character de nacionalidade e de originalidade. Garrett passou dos contos da lareira e das tradições sobrenaturaes e cavalheirescas da sua mulata Rosa de Lima, e da sua apaixonada tia Brigida, para a atmospherá pesada das dissertações eruditas dos classicos latinos e gregos, de seu tio Frei Alexandre de Sacra Familia, vigesimo sexto Bispo de Angra, e de um velho e caturrento hellenista chamado Joaquim Alves. Garrett foi em 1810 para a ilha Terceira, e já em 1811 começou a apresentar suas pretensões litterarias. O prestigio da erudição fez-o esquecer totalmente das ricas tradições e da poesia nacional; entregou-se a tirar significados do lexicon grego, e a querer arremedar as tragedias arcadicas. Faz dó esta viciação da natureza, que desabrochava espontanea; em 1811 começou a elaborar na mente o plano de uma *Méropé*. Eis como elle conta pittorescamente este novo periodo: «Mas tinha doze annos quando comecei a pensar n'ella. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presumpções de hellenista, porque um sancto velho que alí havia, o snr. Joaquim Alves, — excellente homem que usava do mais exquisito barrote, e da melhor marmelada que ainda se fez — me tinha feito entender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer lêr Euripedes no original;

e com o auxilio do padre Brumoy, comecei a conhecer soffrivelmente algumas das suas tragedias. Não cabia em mim de contentamento e de enthusiasmo. Euripides era o maior tragico do mundo: já se vê porque. — E mais falta o seu melhor drama, que se perdeu, — me dizia o bom do velho, — a *Merope*, isso é que era tragedia. — Que pena perder-se a *Merope*! scismava eu noite e dia.» (1)

Pobre criança; mataram-lhe a originalidade e o gosto; immobilisaram-lhe o sentimento com os modêlos academicos! Que longo trabalho não terá mais tarde para tornar a adquirir aquella frescura da alma, que tão mimosamente orvalhavam de genuina poesia a sincera Rosa de Lima, e a affavel velha Brigida. Não contente com dilacerar todas as suas verduras com os escholios gregos do grotesco Joaquim Alves, Garrett obedeceu a outra influencia não menos funesta, que o puchava para a admiração das tragedias italianas do seculo XVIII, que haviam abandonado a imitação grega pela imitação das unidades francezas. Este novo despotismo classico estava representado em seu tio Dom Alexandre, que tambem era poeta, e de vez em quando trocava o baculo episcopal pelo cajado de árcade, traduzindo, como todos os seus irmãos em Apollo, tragedias italianas, que guardava recatadamente na papelleira. Frei Alexandre era natural da ilha do Fayal, sendo seus paes José Ferreira da Silva e Dona

(1) *Obras de Garrett*, t. III, p. 5.

Antonia Margarida Garrett; Frei Alexandre fôra nomeado Bispo de Malaca, abandonando a sua diocese, por incompatibilidade de humores ou desgostos que se cansou o governador; é certo que em 1811, já se achava na ilha Terceira, alheio á sua antiga diocese, quando a 19 de Junho de 1812 morreu na ilha de Sam Miguel, o Bispo de Angra D. José Pedro de Azevedo. A côrte portugueza estava ainda fugiada no Rio de Janeiro desde a invasão de Bonaparte; o velho bispo de Malaca foi sollicitar a Dom João VI a sua transferencia para a Sé d'Angra.

Em 1813 regressou Frei Alexandre á ilha Terceira sem a graça requerida; infelizmente veio achar o cargo em conflicto com o nuncio, e tendo de solver a questão, decidiu-se pelo cabido, d'onde resultou pôr-lhe em Roma embaraços para a bulla da sua confirmação, que só a 16 de Junho de 1816 chegou á diocese de Angra. Ainda assim Frei Alexandre não quiz tomar pösse do Bispado, apesar de todas as instancias do cabido, porque faltando-lhe o *exequatur* do nosso governo, o monge da Cartucha não quiz ir d'entro ao beneplacito regio. D'esta feita o cabido deu-se em hostilidade permanente; e depois da morte, Frei Alexandre pouco tempo gosou da auctoridade episcopal, morrendo com outenta e quatro annos, a 23 Abril de 1818. (1) Foi á sombra d'este vulto ve-

(1) Francisco Maria Supico, *Almanach do Archipelago dos Azores*, para 1866, p. 23.

nerando da egreja luzitana, que Almeida Garrett logrou a sua puericia. Eis como elle nos pinta essas relações: « Havia tambem n'aquella minha saudosa ilha Terceira outro velho, que me ajudou a criar, e a quem devo quasi tudo o que sei: era o meu tio D. Alexandre, que não gostava de Euripedes, — barbaro! — nem' acreditava na minha sciencia hellenica, — incrédulo! — e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces illusões, dizendo-me que no theatro inglez e no castelhano havia melhores cousas que nos classicos de Athenas. — Mas não ha uma *Méropé* como aquella de Euripedes que se perdeu. = Não; mas ha em italiano a de Maffei, que tem toda a simplicidade, elegancia e regularidade antiga, sem aquellas declamações tão seccantes do teu Euripedes. — Em Italiano! tomára eu lê-la. = Pois tambem já tu sabes italiano? — Sei, sim senhor; li um volume inteiro de Goldoni e alguns tres de Metastasio.

«Era verdade: não me lembra como achei, mas recordo-me que devorei logo uns tomos truncados d'aquelles theatros, e fiquei-me tendo por bom toscano, como um academico de Crusca. Andava já do oitenta por diante (1814) o honrado velho de meu tio e outras vaidades do mundo não lh'as conheci, era religioso verdadeiro, e digno successor dos Apostolos mas em se falando em litteratura, valha-me Deus.

— «Pois em italiano não o tenho, me disse (nem t'o dava se o tivesse, que o não entendias. em portuguez aqui tens; está traduzido fielmente

«E tirou de uma estantesinha baixa que tinha ao pé de si um pequeno volume manuscripto que eu fui logo ler com toda a ancia. A traducção era d'elle; não gostei, mas não lh'o disse. Não gostei muito da tragedia: despida d'aquelle interesse que a difficuldade de as entender e o prestigio da antiguidade me fazia achar nas peças gregas, a admiravel e primorosa composição de Maffrei não era para a avaliar e entender um fedelho como eu; não me fez impressão alguma: jurei que era um assumpto estragado. Mas o assumpto achei-o bello, e tive o atrevimento de imaginar que havia de aproveitá-lo eu.» (1) Por esta curta noticia se sabe que o Bispo Dom Alexandro era poeta; seu sobrinho herdou alguns d'esses manuscriptos, e d'este facto se originou a lenda de que eram roubadas ao Bispo angrense parte das obras publicadas pelo joven poeta. (2) Garrett, nas *Flores sem fructo*, traz varias traducções de Sapho, traducções de Anacreonte, de Alceu, que ajudaram a fortalecer a crua lenda; as notas do *Retrato de Venus* ostentam uma erudição

(1) *Merope*, p. 6.

(2) No citado *Almanach*, se lê ácerca de Frei Alexandre: «Consta que escreveu algumas obras asceticas e muitas homilias que não chegaram a publicar-se; e nem se acharam por sua morte. Tambem se não encontraram as poesias que escrevera quando moço, e nas quaes, na velhice ainda falava com gosto e paixão de auctor. Erradamente se lhe attribue o *Retrato de Venus*, cujo verdadeiro auctor é bem conhecido. O Visconde de Almeida Garrett, sobrinho d'este Bispo, herdou de D. Alexandre muitas poesias, ás quaes se diz, que dera a publicidade depois de convenientemente correctas.» p. 24.

superior á sua idade, e uma seccura fradesca. Em ainda vivendo na ilha Terceira, escreveu Garrett á *Primavera*. Antes da morte de seu tio vquer a faculdade de Leis, em fins de 1814 a injustiça do Doutor Francisco Manoel Tri Arago Morato, da faculdade de Canones e de Sam Pedro, e do lente da cadeira de His Direito romano e patrio José Vaz Correia Sequeira, e do Doutor Antonio Honorato de Faria ra, do collegio de Sam Pedro e lente da Facul Mathematica, que o não premiaram, o fez trocar tudo pela poesia. Garrett não escreveu verso anno de 1816. Elle nos conta esta nova phase de vida: «Vim para a Universidade: os primeiros annos não fiz versos nem li poetas; tive a coragem pôr o meu espirito em dieta de Direito romano utilissima; depois tomei uma indigestão de Filari, e todos os publicistas que então eram em Coimbra... E o que mais é, a ninguém distinguem soube que eu tinha a desgraçada manha. Deos perdoe aos meus respeitaveis mestres José Vaz, que no primeiro anno, e o sr. Trigino no segundo, me não deram o premio, que eu mereci.—Tinham feito um veneravel palheirão de mais, e um jan-ninguem de um poeta de m

«Tambem teve sua culpa o sr. Honorato em meu despeito com as faculdades juridicas, fazer mathematico. A algebra é bom contraponto para os empeçonhados de poesia; mas ha de s

com geito e tento. Quiz-me fazer engulir doses muito grandes, não me pôde o estomago com ellas. Zanguei-me, fiz-lhe um soneto, mostrei-o, acharam-lhe graça, fiquei perdido.» Portanto, Garrett despeitado no segundo anno juridico, isto é, em 1816, por não o terem premiado, veio matricular-se em mathematica; mas aborrecido da algebra, voltou para direito: «Fui declarado poeta em plenos geraes, e destampeei a fazer versos como um desalmado de *dezeseis annos* que eu era. Mas pensam lá que o fedelho ia ao modesto soneto, ou se ficava na ode pindarica? Agora: calçou o cothurno sem mais cerimonia, e poz-se a fazer tragedias, que era uma lástima. Os *Persas*, de Eschylo, já eu tinha, havia mais de quatro annos (1811) embrulhado e desconjuntado em uma cousa de cinco actos que alcunhára de tragedia com o nome de *Xerxes*. Fui-me a ella, inchei-lhe mais os versos, assoprei-lhe á *boca-geara*, e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os applausos de toda a Academia. Perdeu-se esta obra prima em uma das muitas mãos por onde andou a copiar. (Todos queriam uma copia d'aquelle prodigio!) Fiz uma *Lucrecia* e representou-se! Oh. que *Lucrecia*! Fiz um meio *Afonso de Albuquerque*, um quarto de *Sophonisba*, uma *Atala* quasi toda, e não sei quantas cousas mais, mas foram muitas as que eu comecei pelo menos. N'isto li o Alfieri e o Ducis.» (1) D'aqui em diante Garrett

(1) *Merope*, p. 8 a 10.

obedece a uma nova influencia; as suas ideias classicas que tão bem lh'as incutira o sr. Joaquim Alves na ilha Terceira, foram vencidas pelo gosto italiano e francez, que lhe communicara seu tio. Em 1816 escreveu o poema didactico o *Retrato de Venus*, por essa pauta assucarada e morna de Delille, e dos poetas da Restauração: «tanto o poema, como as notas e ensaio são da minha infancia poetica: são compostos na idade de *dezesete annos*. Isto não é impostura: sobejas pessoas ha aí, que m'o viram começar e acabar então. É certo que desde esse tempo até agora (1821) em que conto quasi *vinte e dois annos*, por tres vezes o tenho corrigido, e até submettido á censura de pessoas doudas e de conhecida philologia, como foi o Excellentissimo senhor Sam Luiz, que me honrou a mim e a este opusculo com suas correccões.» (1) Na sua autobiographia, Garrett, que nunca perdia a occasião de falar de si, conta a proposito do *Retrato de Venus* o processo em que foi mettido, em Coimbra, por causa das ideias do poema, e como revelou pela primeira vez os altos dotes oratorios, defendendo-se no tribunal, e forçando pela eloquencia a absolvição.

Como elle proprio confessa, tinha dezouto annos de idade quando escreveu a *Merope*, em 1817, influenciado pela leitura de Alfieri e de Ducis; eis como relata as impressões a que obedecia: «O classico e severo italiano tinha sido mordido do romantismo de Inglaterra,

(1) *Retrato de Venus*, p. 164, ed. de 1867.

que, sem elle o confessar nem admittir, lhe transsuda nas proprias austeras feições da sua Melpomene toda romana. O bom velho Ducis aspirava a ser romantico; poeta republicano, queria abjurar o servilismo de Racine e philosophar mais que Voltaire; levantou-se com Shakespeare para revolucionar o theatro da França e tomar a Bastilha de Aristoteles. Mas o throno de Luiz XIV era mais forte em litteratura que em politica... Mas aquelles dois tragicos transtornaram as minhas ideias dramaticas. Perdi toda a fé nas crenças velhas e não entendi as novas nem acertava com ellas. N'este estado compuz a *Merope*. Reminiscencias de Maffei e dos classicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças n'aquella para que me chamavam, duvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isto trabalhou na *Merope*. As formas são classicas; eu não concebia outras;... Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros tres actos quando veio a revolução de *Vinte*; poeta e actores e espectadores e o nosso theatrinho, tudo absorveu a excommungada politica.» (1)

Em 1820 já Garrett havia recebido o grau de bacharel em direito; a revolução que sacudiu o protectorado inglez foi recebida com entusiasmo pelo corpo academico. Na sala dos Actos grandes, vulgo sala dos

(1) *Merope*, p. 11.

Capellos, fez-se outeiro poetico nas noites de 21 e 22 de Novembro; aí se apresentaram a recitar Sonetos glosar Motes, a declamar Cantatas, Odes e invocações á liberdade e á patria, todos os estudantes que então cultivavam a poesia da Nova Arcadia já extincta, a escola de Bocage que ainda reinava, e do systema de Filinto Elysio, que era modelo para os puristas.

Figuraram principalmente n'este certame poetico, Augusto Frederico de Castilho, estudante do quarto anno de Canones, seu irmão e condiscipulo Antonio, José Frederico Pereira Marrecos, do segundo anno juridico, o quartanista de canones Pedro Joaquim de Menezes, José Maria Grande, estudante do terceiro anno medico, José Maria de Andrade do segundo anno medico, o bacharel Fernando José Lopes de Andrade, o Padre Emygdio, do quinto anno de Canones, e finalmente em uma allocução *Ao Corpo academico*, João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett. N'estes versos, o poeta fala da sua doença, motivo porque foi o ultimo a entrar no outeiro; estava então todo embaído de *elmanismo*:

Ergo tardia voz, mas ergo-a livre
Ante vos, ante os céos, ante o universo
Se os céos, se o mundo minha voz ouvirem.

Inda a braços c'oa esqualida doença
Mal posso o braço alçar debil e frouxo,
Subir aos cumes da extremada gloria. . .

Esta allocução tem versos bastante energicos, con-

struídos, é verdade, pela receita de Bocage, mas não encobrem a sinceridade d'estes dois, a Dom João VI:

João ! . . . Quanto este nome é caro aos Lusos !
João ! . . . Deslombra alguém teu sacro nome ? (1)

N'este tempo Garrett distinguu-se em Coimbra pelo seu extremado republicanismo; apresentaremos uma pagina desconhecida da sua vida, em que elle se tornou chefe de uma revolta academica em 5 de Dezembro de 1820, e para a qual escreveu tres proclamações, para que melhor se conheçam os sentimentos que lhe ditaram a tragedia *Catão*, que elle então escrevia. A questão versava ácerca dos direitos politicos da Academia; queriam excluir os estudantes de votarem nas Juntas parochiaes. Quatro bachareis se apresentaram na sessão da Camara de Coimbra a reclamar contra este attentado. Como alí os certificassem d'essa exclusão, vieram participal-a ao corpo academico, que fez uma prompta manifestação, indo logo uma deputação de quatorze estudantes ao senado protestar contra essa violação. Juntaram-se depois em casa de Garrett, juraram defender até á morte as suas garantias, e d'alí escreveram uma representação á Junta Provisional do Supremo Governo; essa curiosa peça é unicamente as-

(1) *Collecção de Poesias*, recitadas na sala dos actos grandes da Universidade de Coimbra, nas noites do dia 21 e 22 de Novembro, em publica demonstração de regosijo pelo feliz resultado do dia 17. = 1820 = Pag. 59.

signada por Garrett. (1) Depois d'isto comprehende-se porque a *Merope* não chegou a ser representada, e os actores e espectadores foram absorvidos pela politica. Este facto tambem explica a perseguição por causa do *Retrato de Venus*, e a sua prohibição pela Pastoral do Cardeal Dom Carlos da Cunha, quando começou a funesta reacção absolutista.

(1) Em um periodico de 1820, *O Genio Constitucional* n.º 60, 68, se lê: «Tinha-se accusado como revolucionario, e anti-Constitucional ao Governo Supremo o Corpo Academico. Soube-se isto em Coimbra, e souberam-no todos os estudantes, que immediatamente unidos fizeram uma protestação contra tal calumnia, e assignada pela maior parte da Academia, a enviaram ao governo. — Esta resolução porém, a mais acertada, legal e unica que deviam tomar, excitou nos animos dos accusadores, e do seu partido (que todos sabem qual seria) o inventado rancor ha muito nutrido, e agora exacerbado, requintado, e levado ao mais execrando auge, que se pode imaginar. — Trouxe-se pois uma intriga secreta para privar os estudantes do votar nas juntas parochiaes. Admoestações, insinuações, subornos, tudo se empregou; quanto ha de mais horroroso na caballa, tudo se metten em batalha. Mas é tão miseravel esta gente que pertenderam fazer isto n'uma sessão da camara de Coimbra, cujos membros se achavam, pela maior parte, subornados. — *Risum teneatis amici*. — A camara de Coimbra interpretando, e, mais que interpretando, decidindo, e revogando a Constituição hespanhola, hoje nossa n'este ponto; e negando sem causa nenhuma o primeiro, o maior, o mais sagrado direito de *Cidadão* — a mais de mil e quinhentas pessoas, a escolha da mocidade portugueza, aquella parte da Nação, em que ella tem todas as suas esperanças!!! — Quem tal houvera de crêr, se por seus olhos o não visse, se por seus ouvidos o não ouvisse? — Soube-se porém esta resolução da camara; e soube-se na mesma occasião, em que se achava junta. — Quatro bachareis partiram immediatamente, e pedindo palavra na mesma camara, perguntaram se era verdade esta voz, esta determinação; e tendo-se-lhes respondido: que sim; saíram, e vieram participal-o a todos os academicos, que encontraram. — Elegu-se em consequencia uma deputação de quatorze pessoas, foram ao

Em 1821 já Garrett estava fóra de Coimbra; de lá trouxera a tragedia *Catão* esboçada, e em dez dias a acabou, para ser posta em scena em Lisboa pela primeira vez no Theatro do Bairro Alto, a 29 de Setembro de 1821. O poeta, como sempre, faz a historia d'esta composição: «Começo a publicação dos meus ensaios dramaticos por uma tragedia e uma farça, ambas fei-

Senado e aí declararam, e protestaram: *Que davam por nulla, e illegitima uma tal decisão; que não reconheciam, nem eram de facto, competente tribunal para se decidir uma tal questão a camara; e que eram cidadãos, que todos os estudantes o eram porque tinham a idade da Lei (14 annos) que nenhum crime haviam commettido, que de tal os privasse, e que por consequencia haviam de votar.* Isto dito saíram; e juntos com um maior numero, que se lhes foi agregando, vieram para casa do bacharel João Baptista da Silva Leitão, onde juraram á face do céu, e da terra e por tudo quanto ha sagrado morrer antes que renunciar aos foros sagrados da Natureza, e da Sociedade. — Eram seis horas da tarde; buscou-se um proprio, e se expediu ao Supremo Governo a seguinte Carta em nome de todo o corpo academico. (Vid. N. 1.) Feitas depois tres differentes Proclamações, e extraídas todas as cópias, a que a brevidade do tempo deu logar, saíram todos na melhor ordem com archotes accendidos, caras, e cabeças descobertas pelas ruas da cidade, para fazerem publica a sua protestação. A dous passos todo o corpo academico se achava reunido. — Uma só voz, um só grito, um só clamor senão ouviu em um ajuntamento de mais de mil manebos. — Em todas as esquinas mais publicas se leram as proclamações, e se affixaram; mas apenas se acabava a leitura continuava o silencio, e tal que parecia que um poder sobrenatural regia, uniformava tantos, e tão diversos corações de homens de todas as quatro partes do mundo. — Chegados a casa do Ill.^{mo} vice-reitor José Pedro da Costa, subiram acima os bachareis Francisco Gomes Brandão, e João Baptista da Silva Leitão; e tendo-lhe narrado o facto, accrescentaram, que em nome de todo o corpo vinham protestar-lhe que nenhum sentimento, ou espirito de rebellião os animava; mas simplesmente o desejo de reintegrar-se nos seus direitos, que pertendiam

tas e representadas ultimamente. Outras tinha eu *C* mais antiga data; mas sobre carecerem de grande emenda, e lh'a não poder eu fazer por agora, accresce *A* mais a analogia d'estas com as presentes ideias, e o meu conceito, (talvez errado) da sua melhoria. Tanto a tragedia como a farça são obra, *uma de dez, outra de dous dias*. Não são desculpas de prevenção, nem es-

usurpar-lhes. — Continuou a digressão por toda a cidade; e finalmente ás 10 horas da noite se separaram na melhor harmonia, e paz depois de solememente prestarem o juramento de — *ou votar, ou morrer*. — Diz-se e crê-se que os presidentes das juntas parochiaes estão todos já nos sentimentos de admitir ao voto os estudantes indistinctamente. — Bom será se assim fôr, senão... o juramento ha de cumprir-se.»

N.º 1. Illustrissimos e Excellentissimos Senhores. — A representação nacional, que pelo espirito da constituição hespanhola, que hoje é nossa, e não só pelo seu espirito, mas pela sua letra, nunca pôde ser legitima senão quando ella é installada pelo voto geral da nação, ou para nos exprimirmos assim, quando as particulas da — *Magestade* — de todos os individuos se acham reunidas n'aquelles, que estes individuos elegeram. — Esta representação intenta fazer-se illegitimamente nas parochias de Coimbra, defraudando mais de mil cidadãos do primeiro de seus direitos: do — *Voto*. — A escolha da mocidade portugueza se acha altamente offendida; ella protestou contra a injuria, ella clama contra a offensa; e tendo dado por embargadas, e nullas estas eleições, participa a VV. Exc. em tal passo; e por todo os principios da razão, e da justiça, á face da nação e perante os céos, e a terra, clamam e pedem a VV. Exc. justiça. Aliás, Excellentissimos Senhores, nós deixaremos de ser estudantes: é muito vil o preço das letras para pagar os fôros de *Cidadão*. — Em nome do Corpo Academico *João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett*.

N.º 2. Academicos! Sois offendidos no mais vivo d'alma: Faz se-vos a maior, a mais vergonhosa affronta, que se pôde fazer a um portuguez. Vós reputados, não como filhos da patria, não como cidadãos, sois despidos do seu mais nobre direito; o de eleger vossos representantes. Que! Á parte mais bella da na-

tudamos meios de captar benevolencia. É um facto testemunhado pelas pessoas que as representaram, e por mais algumas. A sociedade de curiosos, que as levaram á scena, e que tantos applausos lhes grangearam do mais escolhido publico de Portugal, receberam pouco e pouco as porções da peça que se iam fazendo para os ensaios: e todos os mancebos d'essa sociedade

ção, ás esperanças d'ella nega-se-lhe o que se concede a um simples mechanico? Oh nunca, nunca tão injurioso ferrete maculará vossa honra, e vossos foros! Antes mil mortes que tal affronta!!!

N.º 3. Academicos! A vossa honra, a vossa probidade, um dos vossos direitos mais sagrados acha-se offendido o mais escandaloso que é possível. Vós sois cidadãos portuguezes: este é o vosso domicilio, tanto para o fôro civil, como para o ecclesiastico: aqui são demandados os vossos direitos, aqui desempenhaes as funções sacrosantas da religião: e os vossos delictos (se é que alguma aberra da lei, ou vontade geral da nação) são justamente aqui punidos, ou absolvidos: é aqui finalmente, onde as leis querem encontrar a porção mais nobre, a mais qualificada, aquella, em quem esperam achar o asylo da sua defeza, os órgãos de suas determinações, e a nação ha de um dia escolher para a sustentação dos seus direitos, da sua liberdade, da sua independencia, da sua felicidade. E a pesar d'isto, querem privar-vos de votar na escolha dos vossos representantes, d'aquelles que hão de decidir das leis fundamentaes, arbitros da vossa existencia civil, e politica, e da dos vossos vindouros, querem r'uma palavra, que sejaes vís adoradores do barbaro, e horroroso direito feudal, que negava á maior parte dos constituintes da sociedade o direito sacrosanto de cidadão. É esta a determinação illegal da camara d'esta cidade... É esta a proposição de corações déspotas, d'almas damnadas... É esta a expressão d'aquelles, que devendo ser verdadeiros pais, se mostram agora inimigos publicos de nossos direitos.

N.º 4. Academicos! Seja uma só a nossa vontade: o doce nome de irmãos seja a nossa devisa; a nossa vida a nossa defeza. Nenhuma força nos resistirá. Nós votamos; somos cidadãos quanto basta.»

sabem quantas vezes se compunha na vespera, o *Qu* no outro dia se tinha de ensaiar.» (1)

No primeiro volume do Theatro de Garrett, publicado em 1822, vem a farça *O Corcunda por amor*; nas edições subsequentes foi expungida por ineptia e estava realmente abaixo das farças de cordel de Ricardo José Fortuna ou Manoel Rodrigues Maia. *D*

«Excellentissimo e Reverendissimo. Senhor. — A J. P. do G. S. do Reino, havendo visto o protesto, que lhe dirigiu o corpo dos estudantes, que frequentam as escholas da Universidade de Coimbra, em data de 4 do corrente mez, tendente a desvanecer a falsa ideia, que se pertendeu insinuar ao governo, de que entre os mesmos estudantes havia alguns, que meditavam certo projecto contrario á ordem actual, estabelecida e firmada por unanime consentimento, e com geral approvação da nação: E sendo no mesmo protesto a expressão energica do ardente patriotismo, da incontrastavel fidelidade, e do zelo pela causa publica, com que aquella escolhida porção da mocidade portugueza se tem havido em todas as epocas a bem da salvação da patria, e da manutenção e defesa da sua independencia, da sua liberdade, e da sua gloria: Não pode deixar de mandar por este modo agradecer á mocidade academica, um tão authentico testemunho de seus nobres, e honrados sentimentos, assegurando-a ao mesmo tempo, que ainda que o governo julgou não dever desprezar de todo em circumstancias tão melindrosas o rumor, que chegou aos seus ouvidos, nunca todavia em sua opinião soffreu a mais leve mancha, ou sombra a reputação e credito da mocidade estudiosa, tam altamente firmado em factos repetidos e notorios, que a historia da presente epoca, transmittirá com gloriosa distincção ás gerações futuras. E sendo ao mesmo tempo presente ao governo a outra representação do referido corpo dos estudantes, com data de seis do corrente, em que pertendem ser admittidos ás juntas parochiaes da cidade de Coimbra, com o fundamento de constituirem um numero consideravel de cidadãos, que não podendo votar nos lugares dos seus habituaes domicilios, ficariam privados d'este im-

(1) *Catão*, p. vi. Edição de 1822.

meiro prologo do *Catão*, se lê: «Na publicação da
ça só me embarçava uma cousa; e era o consenti-
nto do meu amigo, o snr. Paulo Midosi, que tanto,
mais que eu, havia trabalhado n'ella. Tendo porém
vindo em correremos aventuras de auctor, ambos
mos a publico, tanto mais animados, quanto em
so de desfortuna nos podemos mutuamente imputar
nau exito da empreza.» (1) A acção é simples e es-
il: o advogado Lapafuncio, é um grande absolutis-
e na phrase vulgar *corcunda*, ou inimigo da consti-
ição; por causa de sua filha Carlota, um estudante
amado Eleutherio, partidario das ideias liberaes,
ge-se tambem sectario do regimen despotico para
admittido no escriptorio de Lapafuncio; é ajudado
esta empreza pelo seu amigo Augusto, que faz de
lado para facilitar as relações com a menina. Em

tante direito: Manda o governo declarar, que não podem
da sua approvação os factos, com que a mocidade academi-
aliás tão benemerita da patria, se houve a este respeito, de-
do antes em tempo opportuno fazer presentes ao mesmo
verno as suas pertenções, e esperar a resolução que sobre el-
deliberadamente se toma: E que não cabendo já no tempo
asmittir á cidade de Coimbra qualquer decisão do governo
re as mesmas pertenções, fica reservado ás côrtes nacionaes
erminar, o que convier. O que de ordem do governo parti-
po a V. Exc. para que chamando á sua presença o nume-
l'estudantes de cada faculdade, que lhe parecer convenien-
lhes faça constar o conteúdo d'este aviso. Deus guarde a
Exc. Palacio do Governo 9 de Dezembro de 1820—Manoel
nandes Thomaz. —Snr. Bispo Conde d'Arganil, Reforma-
Reitor da Universidade de Coimbra.»

(1) *Catão*, p. vii, ed. de 1822.

taram esta farça extravagante, enxerto serodio
- tor *Sovina*.

Garrett residia pois em Lisboa quando compedia *Catão*, escripta nos primeiros vinte dias de setembro de 1821, para ser representada por um panhia de curiosos no Theatro do Bairro Alto. Quando os defeitos da tragedia, excusa-se: «Toda os defeitos nasceram dos *vinte e tantos dias* em que a tragedia foi composta, ensaiada e representada. Vinte e um annos que então doudejavam no seio de quem a escrevia.» (1) No prologo da primeira representação, como já vimos, Garrett diz que o *Catão* fôra escrito em *dez dias*, e a farça em *dois*; e na segunda representação diz que tinha vinte e um annos, quando realmente contava vinte dous. Á medida que o poeta ia crescendo, ia encurtando á idade, e seria hoje difficil descobrir a verdadeira data do seu nascimento, se Innocencio não tivesse descoberto o assento do erro. A tragedia *Catão* foi admiravelmente re-

Hoje, invocando as musas luzitanas,
Calçando co'a mão trémula o cothurno,
Venho tímido expôr nas scenas patrias
Um caso atroz da memoranda Roma.

Em uma nota se lê: «Não foi publica esta representação a que sómente assistiram amigos e familias conhecidas.» O estado da scena era o da mais triste indigencia; o *Catão* foi recebido com entusiasmo, porque era uma expressão dos sentimentos de liberdade que agitava a geração de 1820. Em muitas cidades do reino se representou a nova tragedia republicana: «Outra sociedade de egual natureza (de curiosos) lhe fez a mesma honra no anno seguinte, em Coimbra (1822) com permissão do auctor. Entregue, por certo modo, pela impressão, ao publico, foi primeiro representada em publico theatro em Santarém no anno de 1826. Tambem exilada na geral proscricção de 1828 veio apparecer em Plymouth, onde, se houvermos de crêr os jornaes inglezes d'aquelle tempo, tambem desempenhada foi por varios officiaes e outros distinctos emigrados portuguezes...» (1). Os discípulos que Almeida Garrett deixára em Coimbra, tambem se occupavam com os seus novos triumphos da scena; um d'elles escreveu-lhe a perguntar se tal era o seu *Catão*? se tinha imitado o *Catão* de Addison? e que juizo formava da celebre tragedia ingleza? Na resposta, o poeta revela o despeito que

(1) *Catão*, prefacio da segunda edição.

tinha dos doutores de Coimbra, que pendiam mais para o absolutismo: «Posso responder-te ás tuas perguntas remettendo-te sobre Addison a R. Cumberland e aos outros muitos que sobre este assumpto escreveram; e sobre a minha peça a esses senhores sabichões do Mondego, que tudo entendem, tudo sabem de tudo mofam e nada fazem.» (1) É provavel que o amigo a quem Garrett dirigia esta carta fosse José Manoel da Veiga, que em 1822 frequentava o quinto anno de canones; e suscitamos esta hypothese, porque no anno antecedente Veiga publicára a sua tragedia *Medea*, attribuindo-a ao enthusiasmo d'aquellas representações de que tambem falava Garrett, antes da revolução de vinte. No prefacio da *Medea*, diz José Manoel da Veiga: «Por um enthusiasmo resultante da representação de algumas peças escolhidas, que em Coimbra levaram á scena alguns collegas meus, abalancei-me a fazer entre os tumultos da vida academica (que para mim nunca foram pequenos) e com precipitação esta peça, que foi representada e mais applaudida do que merecia.» Por este tempo ainda florescia o novo tragico Manoel Joaquim Borges de Paiva, auctor da *Nova Osmia*, com quem Garrett em 1818 teria com certeza relações. Garrett publicando em 1822 o *Catão*, condemnava ao olvido todos os tragicos seus contemporaneos da Universidade: «Em Portugal se passarmos os antigos, não sei contar senão João Baptista

(1) *Catão*, primeira edição, p. 90.

mes; pois dos outros todos creio que affoutamente poderá dizer que não valem o trabalho de contal-os.»

A este tempo Garrett já conhecia o *Theatro dos Ingos* do Padre jesuita Brumoy, com as correcções de Chefort, La Porte du Theil, Prevost e Brotier: conhecia Schlegel e o seu *Curso de Litteratura dramati-* na traducção franceza de 1814, e lia os livros de Madame de Stael e de Chateaubriand. Era isto que infundia uma seiva nova, que o fazia sentir que a poesia tragica não era o que se pensava e o que se fazia em Portugal. A ideia do *Catão* foi-lhe despertada pelas duradas censuras de Schlegel ao *Catão* de Addison; ao estado moral do tempo, a revolução liberal de 1820, e ao facto de o fazer escolher este assumpto republicano, que tanto agradava. Compreendeu-o Garrett? Não. Garrett já conhecia a existencia da nova litteratura romantica, encommodava-o a destituição dos canones da Rhetorica antiga; Brumoy e Schlegel disputavam-lhe o seu espirito, o jesuita cedia a custo o campo ás ideias novas de philosopho allemão. Garrett procurava desenvolver a critica de Schlegel ao *Catão* de Addison, que estava acostumado a respeitar n'aquella tragedia uma obra prima. A versificação é tambem elmagata, dá adjectivos e epithetos por ideias; tudo mostra a prisão d'aquelle espirito aos preconceitos seculares. Só quando sair d'este ambito acanhado de Portugal, é que hade tornar a adquirir a naturalidade da primeira educação, vindo assim pela poesia popular a comprehender o genio nacional. No *Catão*, os

personagens entram e saem, recitam versos, falam patria e na liberdade. Não apresenta situações mereçam o nome de dramaticas. Garrett conheceu a traducção portugueza do *Catão* Addison feita em 1789 por Manoel de Figueiredo e trabalhou sobre uma traducção franceza, obtida a muito custo «pela summa raridade dos bons livros entre nós, e infinita escacçz principalmente de todos os que não são francezes.» Só muito tarde é que vingou ler o original inglez, que pouco mudou no mau conceito que lhe deixaram as duas traducções. Garrett aí apresentou a ideia de Goethe ácerca da possibilidade da alliança do classico com o romantico; viu a questão pelo lado dos generos e divisões de chola; chamava-lhe genero *mixto*, e pelos escriptores com que o caracteriza bem mostra que o pensamento de Goethe, que prérgava a universalidade da arte, não foi por elle penetrado; filia n'elle Corneille, Ducis e Schiller, e dá-lhe por fundador Voltaire! Que allianças heterogeneas: «Mas o que me não lembro de ler é que este genero *romantico*, combinando-se com o *classico*, dançando e recebendo mutuos soccorros, formassem um genero novo, cujos caracteres são bem salientes, e cuja utilidade é incontestavel. Segundo a minha opinião, são classificaveis n'elle Corneille e Ducis em quasi todas as suas obras, Schiller em muitas, e os modernos auctores hespanhoes creio que em todas.» (1) Na carta ao amigo de Coimbra denomina-o genero *mixto*: «O *romantico*, que principalmente se deve a Voltaire e a Du

(1) *Catão*, p. v, ediç. de 1822.

participa das bellezas de um e de outro, e sem cahir nos defeitos do *romantico*, aformoseia visivelmente o *classico*. *Zaira*, *Tancredo*, *Alzira*, *Othelo* e o *Rei Lear* de Ducis, provarão melhor que todas as theorias esta verdade.» (1) Em que estado estava Garrett n'este tempo! Ducis fez ás tragedias de Shakespeare o que mais tarde fizeram as camaras municipaes aos edificios da idade media, pintando-os de ócea e vermelhão. N'este anno de 1822 publicou um pequeno jornal chamado o *Toucador*, aonde apparece aquelle espirito amaneirado e feminil que elle julgava ser ingenuidade; e escreveu uma Oração funebre á morte de Manoel Fernandes Thomaz. Este ultimo escripto era a sua sentença de desterro; Garrett viu-se forçado a emigrar logo em Junho de 1823, depois da queda da Constituição, para Inglaterra. Á excepção da *Merope* e do *Catão*, Garrett rasgou todas as outras tragedias d'este periodo, que tinham de portuguez as palavras, e eram calcadas nas bitolas francezas. (2)

Se até aqui a vida domestica e as memorias da infancia levaram Garrett a não abstrair da sua personalidade, a solidão do desterro em Inglaterra e França, a imitação das *Confidencias* de Lamartine e egoismo de Chateaubriand, vão dar-lhe mais relevo a este defeito, que ainda se hade augmentar mais quando a participação do poder no regimen constitucional o fizer sentir-se — grande homem.

(1) *Catão*, p. 80.

(2) *Ib.*, terceira edição, p. viii.

CAPITULO III

Garrett na emigração

A queda da Constituição em 1823. — Parallelo com a historia de Hespanha. — Garrett emigra para Inglaterra. — Escreve em 1824 em Paris o *Camões* e *D. Branca*. — Amisade com Barreto Fcio. — Volta a Portugal em 1826. — Preso no Limoeiro em 1827. — A solidão do carcere desperta-lhe o amor pelos romances populares. — Emigra novamente para Inglaterra em 1828. — Suas relações com a Duqueza de Abrantes em 1831. — Alista-se na expedição de 1832. — Escreve no Cerco do Porto o *Arco de Sant'Anna*. — O gosto pelas tradições populares afasta-o do pensamento da restauração do theatro.

O talento de Garrett tinha fatalmente de atrophiar-se, se os acontecimentos politicos porque se mostrara parcial o não obrigassem a emigrar para o estrangeiro. No primeiro quartel d'este seculo a historia politica de Hespanha influuiu poderosamente em Portugal; a revolução liberal de Riego, coroada com a inauguração das côrtes hespanholas a 9 de Julho de 1820, communicou a Portugal essa vertigem sublime de 24 de Agosto do mesmo anno, de que resultou o inaugurar-se pela primeira vez entre nós o regimen constitucional. As nossas côrtes copiaram a constituição hespanhola, tambem nomeámos uma Junta provisoria, e Dom João VI imitava na sua imbecibilidade o typo de Fernando VII. Mas a nova Constituição hespanhola ao abolir as ordens monasticas, ao extinguir os jesuitas, ao estabelecer a plena liberdade de imprensa, que as-

sem caía n'aquellas potencias das trevas, creava sem o prevêr os mais perigosos transes para a liberdade. Depois de innumeradas insurreições da parte dos absolutistas, dos reaccionarios e apostolicos, fez-se um novo simulacro de Santa Alliança, em que a legitimidade reunida no nefando Congresso de Verona, decidiu a extinção da fórmula constitucional do governo em Hespanha. Chateaubriand, o catholico de apparato, quiz guerra contra a Hespanha livre, e sob as ordens do Duque de Angoulême, mandou invadir a Peninsula, a 24 de Abril de 1823; as circumstancias que levaram á tomada do forte de Trocadero, determinaram o triumpho do absolutismo. Fernando VII prometteu a amnistia aos liberaes, e sem dignidade nem humanidade mandou estrangular Riego, Bessieres, Empecinado, e dos os que haviam trabalhado pela Constituição. Esses factos reproduziram-se quasi ao mesmo tempo em Portugal: a invasão das tropas francezas em Hespanha tornou propicia a occasião para os absolutistas, que abalhavam com a torpe Carlota Joaquina, exigirem a queda da Constituição de 1820. O partido absolutista tornava-se popular promettendo a redução do Brazil, que se proclamara independente, á condição de colonia de Portugal; Carlota Joaquina corrompera grande parte do exercito e estava colligada com o seu filho Miguel. O terrivel Infante lançou o grito da volta a 27 de Maio de 1823, indo n'essa mesma noite a Villa Franca de Xira, exigir de Dom João VI que rescindisse a Constituição.

quando viu as tropas cercarem o palacio da Bta, e calcarem aos pés o laço constitucional, da varanda: «Já que assim o querem, viva o rei morto!» Deu-se então a eterna vergonha da vinda do telio puchado no carro pelos seus aulicos e offico exercito, e a instituição de uma ordem nobili para condecorar este feito que escapou á historia Baixo Imperio. Substituida a Constituição pelas atrozes arbitrariedades, começou a emigração e terro. Garrett conheceu que estava morta a liberdade em Portugal, e que podia dizer aos reaccionarios legitimidade o que disse Christo aos que o foraram der no Jardim das Oliveiras: «*Haec est hora et potestas tenebrarum.*» Garrett emigrou em para Londres, aonde se demorou até á primavera 1824. No poema *Camões*, escripto no desterro, este asylo nos versos em que exalta a Inglaterra

Ahi d'entre as vagas

tu-lhe o sentimento lyrico; occupou-se a escrever o poema *Camões*, a *Dona Branca*, e muitos outros poemas que se perderam, entre elles uma tragedia do *Infante Santo*. A vida no desterro em França acha-se por elle minuciosamente descripta em varias passagens das suas obras. Em uma nota ao poema *Camões*, liz: «Quasi todo este poema foi escripto no verão de 1824 em Ingouville ao pé do Havre de Grace, na margem direita do Sena. Passei alí cerca de dois annos da minha primeira emigração, tão só e tão consummido, que a mesma distracção de escrever, o mesmo triste gosto que achava em recordar as desgraças do nosso grande genio, me quebrava a saude e me destemperava mais os nervos. Fui obrigado a interromper o meu trabalho: e dei-me como indicação hygienica a composição menos grave. Essa foi a origem da *Dona Branca*, que fiz, seguidamente e sem interrupção, desde Junho até Outubro d'esse anno de 24, completando-a antes do *Camões* que primeiro começára e que só fui acabar a Paris no inverno de 24 a 25. E quasi que tenho hoje saudades, — tal nos tem andado a sorte! — das enlaidadas noites de Janeiro e Fevereiro que n'uma aguada da rua Coq-Saint-Honoré passavamos com os pés cosidos no fogo, eu e o meu velho amigo o snr. F. V. Barreto Feio, elle trabalhando no seu *Sallustio*, eu lidando no meu *Camões*, ambos proscriptos, ambos pobres, mas ambos resignados ao presente sem remorso do passado e com esperanças largas no futuro.» (1)

(1) *Camões*, Not. B.

gações, não só pelos muitos soccorros com que samente accudia até a desconhecidos, mas so pelo modo cavalheiro e nobre com que o faz. Foi este digno patriota que fez as despesas primeira impressão do poema.

Durante a primeira emigração, de 1823 Garrett assistiu em França ao grande movimento do Romantismo. O modo como elle o julgava não accorde com o que podia pensar um homem que havia lido o *Curso* de Schlegel, e que tambem conhecia as obras de Stael. A 22 de Fevereiro de 1825 escrevendo a primeira edição do *Camões*, escreveu: «sou *classico* nem *romantico*: de mim digo que não seita nem partido em poesia...» Em outro lugar chamava ao Romantismo um andaço de lenda. Ainda no principio de 1826 escreveu o *Bosquejo historico da Lingua e poesia portugueza*, assumpto levado a uma altura que o espirito critico portuguez ninguem chegara. Já conhecia Bouterweck e Sismondi. E

serviu de prologo á collecção do *Parnasso Lusitano*, que Garrett não pôde revêr, por ter de vir para Portugal. Chegado á patria fundou o diario politico de grande formato o *Portuguez*; a prepotencia de Dom Miguel ia começar; um dos primeiros symptomas foi a prisão de Garrett, em 1827 por motivo de liberdade de imprensa; o poeta esteve tres mezes preso, e para distrahir-se occupou-se das reminiscencias dos romances populares, desenvolvendo o pensamento da *Sylvaninha*: «Já tinha decorrido muito tempo e voltado eu a Portugal lembrando-me sempre este empenho tam antigo e tam fixo; e a occasião a fugir-me. Emfim uma circumstancia fatal e terrivel me fez voltar ás minhas queridas antigualhas. Lançado em uma prisão pela maior e mais patente injustiça que jámais se ouviu, voltei-me para occupar minha solidão e distrahir as amarguras do espirito, aos meus romances populares, que sempre commigo tem andado».... Em nota escripta logo em 1828, accrescenta: «O auctor esteve por espaço de tres mezes preso, sem mais pretexto do que o ter tido parte em uma publicação censurada e impressa com todas as licenças necessarias. Não foi preso o censor, nem prohibida a publicação, nem ao fim de tres mezes se achou materia de culpa!» Escreveu o poemeto legendar *Adozinda* n'estes tres mezes de prisão: «A *Adozinda* foi começada em Campo-lide, ao pé de Lisboa, no verão de 1827, concluida na cadeia do Limoeiro no fim d'esse mesmo anno . . .» (1)

(1) *Romanceiro*, t. 1, not. A.

tono d'esse anno imprimiu em Londres o poe
escrevera no Limoeiro. O encontro com Dua
em Londres, que adquirira a livraria do C
de Oliveira, tambem veio enriquecer a collec
manceiro; as collecções do Bispo Percy, de
Walter Scott foram os modellos que Garrett
para coordenar as rhapsodias portuguezas; e
lhos de Duran e Ochôa só lhe chegaram á m
to tarde. N'esse mesmo anno os emigrados p
zes representaram em Plymouth o seu *Catão*
largou o trabalho de palingenesia nacional c
tava com a colleccionação dos romances, para
gar á composição de um livro que o genio i
inspirava, e que madama Necker de Saussure
velmente desenvolvera na obra da *Educação p*
va; em 1829 Garrett publicou uma série de
uma senhora sobre a educação de uma joven
especie de *rococó* da Restauração; saíu apen
meiro volume; no anno seguinte reuniu os an

de 1829 a *Lyrical de João Minimo*, em que traz os versos que escrevera entre 1815 e 1823. Em 1831 voltou para Paris, aonde encontrou o celebre pintor portuguez Sequeira a quem dedicou uma poesia. O fugitivo pouco lucrava com a viagem a Paris; ainda a Restauração estava cahida na mais crassa adoração pelo passado, e pela reintegração de todos os preconceitos seculares da nobiliarchia e theocracia.

Garrett frequentou a amisade de alguns litteratos francezes; elle nos descreve o encontro com a viuva do general Junot, a celebre Duqueza de Abrantes, que representava na imprensa uma parte activa na criação do romance moderno. Garrett debalde procurava em Paris os grandes vultos que figuraram ao tempo do Imperio de Napoleão: «De todas as grandes figuras d'essa época, a que melhor conheci e tratei foi uma senhora, typo de graça, de amabilidade e de talento. Pouco foi o nosso trato, mas quanto bastou para me encantar, para me formar no espirito um modelo de valor e merecimento feminino que me veio a fazer muito mal. Custa depois a encher aquella altura, que se marcou... Eis aqui como eu fiz esse conhecimento: — Inda o estou vendo, coitado! o pobre C. do S... — Vamos! disse elle, hoje estou bom, sinto-me outro: quero apresental-o a madame de Abrantes. Está tão velha! — Tomamos uma citadine, e fomos com effeito á nova e elegante rua chamada não impropriamente a Rua de Londres, onde achamos rodeada de todo o esplendor do seu occaso aquella formosa estrella do Im-

perio. Não quero dizer que era uma bellez d'isso. Nem bella nem moça, nem airosa de f pressão era a Duqueza d'Abrantes. Mas em n de conversação, de trato, descobriam-se-lhe ta ças, tanto natural, tanta amabilidade, um c tam verdadeiro e perfeito da mulher francez lher mais seductora do mundo, que involunta se dizia a gente no seu coração: como se a aqui! Falamos de Portugal, do Imperio, da ração de Julho (isto era em 1831,) de M. de La de Luiz Philippe, de Chateaubriand, o seu amigo d'ella, do *Sacre-Cœur* e das suas elega votas, falamos artes, poesia, politica... e eu r animo para acabar de conversar...» (1) Sem rando a sua personalidade, trazendo-a á baila sito de tudo, Garrett fala tambem dos guis: comeu em França: «Pois saibam que eu já c tares feitos por Mr. Pigeon, o Paracelso da F ção, que por sua maravilhosa alchymia, domi seis annos de entre os fogões de M. de Ville sim, a honra de adorar no seu occaso essa flammejante da gastronomia e da politica, e Durante esta sua emigração, que terminou en ro de 1832, Garrett assistiu a todos os escan Restauração e do machiavélico governo do Villele; aí leria os afamados poemas de Barth

(1) *Viagens na-minha terra*, t. 1, cap. 9.

(2) *Arco de Sant' Anna*, t. 1, cap. 6.

Mery, que com a *Villeliade*, com a *Peroneyde*, com o *Napoleão no Egypto*, e outros muitos cantos politicos e revolucionarios, combateram o reinado do jesuitismo e servilismo, representados em Peyronet, em Corbière, Frayssinous, Damas, Clermont Tonerre, e Chabrel. Com a vinda de Dom Pedro, ex-imperador do Brazil, á Europa, organisou-se em Belle-Isle um exercito de voluntarios da rainha; Garrett tambem se alistou: «Nos fins de 1831 abandonei tudo o que eram cuidados de sciencia ou recreações litterarias para me alistar no exercito da Rainha e embarcar para os Açores. Em Janeiro de 1832 saí de Paris com praça de simples soldado, e consegui por este modo tomar minha humilde parte n'aquella expedição, cujos avisados e cautelosos directores com tanto empenho afastavam toda a gente conhecida de verdadeira liberal, por todos os modos, por modos que hão de parecer increveis...» (1) — «A minha curta estada nas ilhas foi empregada quasi toda nos trabalhos de legislação e organização administrativa a que alí se procedeu, e de que me encarregou a amizade e confiança de um amigo particular, então em grande valimento, ao qual a dura necessidade de me achar eu unico alí que tivesse estudado aquellas materias, teve de ceder forçosamente á ciosa malevolencia dos acaparadores que já na esperança estavam devorando as ruinas de Portugal a que almejavam chegar...» (2) Durante a permanencia na

(1) *Romanceiro*, t. 1, p. x, ed. 1843.

(2) *Id.*, ib.

ha Terceira, Garrett, havendo voltado ao lar domes-
tico, renovou as antigas tradições poeticas da familia,
e alí começou a trabalhar na colleccionação do *Roman-
ceiro*: «Foi o caso que umas criadas velhas de minha
mãe e uma mulata brasileira de minha irmã, appare-
ceram sabendo varios romances que eu não tinha,
muitas variadas lições de outros que eu sim tinha, p-
rém mais incompletos. Assim se additou copiosamen-
te o meu *Romanceiro*. Mas este achado fez mais do q-
ue enriquecer, salvou-o: porque ao partir para Sam Mⁱ.
guel, o deixei em Angra com minha mãe...» (1) *Un-*
felizmente Garrett não pôde descobrir que a poesia po-
pular do Archipelago açoriano estava ainda no estado
de pureza, como no tempo em que para alí a levaram
os colonos portuguezes mandados pelo Infante D. Hen-
rique e El-Rei Dom Duarte. A 23 de Junho de 1832
embarcou o poeta na expedição que veio para o Porto;
ainda n'aquella situação recolheu umas coplas popula-
res das fogueiras de Sam João: «Foi em Sam Miguel,
as antenas dos nossos navios já levantadas para sair
a expedição: — soltamol-as ao vento d'ahi a horas...
Isto escrevia-se na quinta do meu velho amigo o snr
José Leite, cavalheiro dos mais distinctos, e velho
mais amavel que produziu o archipelago dos Açor.
Tambem alí estavam para inspirar o poeta, uns ol'
pretos de quinze annos... Faz hoje dez annos
aquillo foi; e eu ainda não envelheci bastante pa

(1) *Romanceiro*, pag. xii.

esquecer.» (1) Na ilha de Sam Miguel deixou Garrett grande parte dos manuscriptos que diz escrevêra na sua segunda emigração, que se perderam n'esse mesmo anno de 1832 á entrada da barra do Porto com o navio que as balas de D. Miguel afundaram: «Os meus outros papeis, trabalhos de Historia consideraveis, fructo de longas visitas ao Museu real de Londres e á riquissima livraria portugueza do meu amigo o snr. Goodeen; uma tragedia que tinha sido julgada valer alguma coisa pelos que a viram, — era o assumpto o *Infante Santo em Fez*; um largo poema com pretensões, antes desejos, de ser Orlando, já em trinta e tantos cantos — e promettia crescer! cujo assumpto era o *Magriço e os seus Doze*; o segundo volume do tratado *Da Educação* prompto a entrar no prélo; quatro livros ou cantos de um romance ou poema — cabia-lhe uma e outra designação — a que dava thema a interessante e romanesca legenda da fundação da casa de Menezes — pedido de minha bôa irmã que de certo não tinha vaidade, porque sempre lhe sobrou o juizo, mas gosto sim, de que seus filhos se honrassem com o illustre nome de seu pae; uma quantidade immensa de estudos e trabalhos sobre administração publica; — tudo isso veio commigo para Sam Miguel e ahí o deixei ao embarcar, porque era defezo ao pobre soldado levar as suas mallas, e o logar era pouco para as bagagens dos que só eram bagagem. D'aí me vinha com outros valores mais substanciaes, e se perdeu tudo

(1) *Romanceiro*, pag. 129, ed. 1853.

em um navio que afundaram as balas inimigas á trada do Porto, nos derradeiros dias d'esse mesmo no de 1832.» (1) Todas estas obras aqui indicadas totalmente perdidas, seriam escriptas desde 1828 1831, unico tempo que o poeta andou na segura emigração em que mais se occupou de trabalhos literarios. Todos elles eram de pouca importancia; a tragedia do *Infante Santo* era ainda nos moldes arcaicos, senão Garrett, embora tivesse perdido os versos não deixaria escapar a ideia ou qualquer situação aproveitavel. O poema de *Magriço*, pelo que se sabe pelas cartas do poeta, estava no primeiro canto; começa pela apparição do licenciado Pero Perez, Cura do lugar da Mancha, que vinha do outro mundo pedir a Garrett que o livrasse da pena em que andava, por em castigo de ter condemnado á fogueira todas as vellas de cavalleria da bibliotheca de Dom Quixote; fôra tambem condemnado depois de morto a não ter o descanso da sepultura em quanto não apparecesse um poeta que tornasse a pôr em voga os poemas de amor e de galanteria, dos donaires e façanhas lheirescas. Então Garrett, para tirar da pena a pobre alma do licenciado Pero Perez, escolheu o sumpto da façanha dos Doze de Inglaterra. No elenco do primeiro canto se vê que Garrett adoptou o estylo caprichoso e digressivo de Byron, que já na *Dona Branca*, e que já no seculo XVI usára. Mas agora os tempos eram outros: a renas-

(1) *Romanceiro*, t. 1, p. xiii, ed. 1843.

antiga exigia mais respeito na obra da reconstrução, do que tres seculos antes a Renascença classica na obra de desauthoração da idade media.

Depois de entrar no cêrco do Porto, Garrett passou para o Corpo do Batalhão Academico, aonde recebeu o n.º 72; era seu coronel J. P. S. Luna, a quem dedicou o romance historico *O Arco de Sant'Anna*, sendo: «Escrevi-o estando ás ordens de V. S., que tantas vezes me dispensou do serviço da peça e do fuzil para me deixar rabiscar com a penna. Dizia V. S., e não era menos util o serviço que eu fazia. . . » (1) Este romance, tentativa no genero novo encetado por Walter Scott, que tirava a sua poesia das reconstruções archeologicas do passado, foi por assim dizer encaixado entre «as historias que se contavam á noitinha no refeitório dos Grillos, convertido em casa de trilho e bambochata de maganos estudantes» do Corpo academico. Garrett, sem o sentir, approximou as duas lutas, a da independencia burgueza que vence o despotismo episcopal com a da independencia popular que destrói o despotismo da realleza. As duas épocas explicam-se; foi por isso e por este raro talento do artista que o publico gostou tanto da novella. Tambem no cêrco do Porto se encontrou o seu amigo inglez e aí firmaram a santa camaradagem em que ambos viveram. Em 1834 havia terminado a guerra civil, e triumphado a causa da liberdade. Garrett não occupava ainda da restauração do theatro; parece

(1) *Arco de Sant'Anna*, t. I, p. xxiv.

Este achado despertou-lhe o gosto: «Desde
me voltou a Lisboa o milagrosamente escapado
ceiro, e ainda não passei verão que lhe não de
ma das horas descuidadas que n'aquella quad
de dar a estas occupaões mais leves ou nenh
No trabalho de collecção do *Romanceiro*,
rou *outo annos*, até 1842, Garrett foi coadju
varios anonymos que lhe mandavam as versõe
ciaes; Castilho deu-lhe uma versão do *G*
«Mr. Pichou, bem conhecido em Lisboa, qu
mamente consul francez no Porto e agora cre
Barcelona, tinha começado a formar em 18
uma pequena collecção de xacaras portuguez
tambem me aproveitei. Mas o incansavel c
quem mais obrigaões devi em Portugal foi o
discipulo Emygdio Costa, advogado n'esta c
pouco falecido, que generosamente me conf
larga collecção principalmente feita nas dua
n'aquelle verdadeiro coração e âmago de Port

odos estes cavalheiros me tem ajudado com indicações, livros, folhetos antigos e copias laboriosamente escritas sob o dictar dos rusticos depositarios das nossas tradições populares.» — «O snr. Herculano, bibliothecario da real bibliotheca da Ajuda, com cuja provada misade me honro tanto quanto a nação deve gloriarse de seus escriptos, tambem me tem ajudado não pouco com os preciosos achados que no seu incessante labor das minas archeologicas tem encontrado e reparo commigo.» (1) Garrett deveu a Herculano a excitação das palavras *malado* e *maladia* que apparecem nos romances populares; mas nem um nem outro soupor ellas deduzir que o romance pertencia a essa raça dos Mosarabes e que eram contemporaneos da revolução politica que originou os Foraes. Garrett procurava nos romances populares o espirito, ou o sentimento nacional; tinha em vista embellezar a linguagem, rigir ou enlaçar melhor as situações dramaticas, e imorar a versificação; para isto fazia de muitos romances um só com uma extensão que o povo não suporia. Levava em vista um fim bom, mas abaixo dos requisitos da Arte: o fazer com que se gostasse dos romances do povo, que se não rissem da sua rudeza. D'este modo como podia descobrir o mais bello problema de ethnographia que se encerra nos Romances Peninsulares? Depois d'este periodo Garrett entrega-se unicamente á restauração do Theatro.

(1) *Romanceiro*, t. I, p. xvi a xviii, ed. 1843.

CAPITULO IV

Nova feição dramatica de Garrett

A nomeação de Garrett pelo governo septembrista para apresentar um plano de restauração do theatro nacional outra vez para a litteratura dramatica — Origem do *Gil Vicente*. — O que Garrett deve á edição das *Cartas de Gil Vicente* feita em Hamburgo. — Erros do *Auto* de estudo de Gil Vicente. — Analyse do drama. — Accções nacionaes inspiram-lhe o *Alfageme de Santar* lenda da *Chronica do Condestavel*. — Exposição do segundo drama. — Erro na tendencia historica.

Em 1835 Agostinho José Freire referendo decreto em que procurava dar vida á arte nacional Theatro; o assassinato ou a vergonha nacional de d'este homem prestante interrompeu a primeira tentativa para desenvolver-se entre nós a litteratura dramatica, e coube a Manoel da Silva Passos a tarefa de levar por diante a obra de restauração. No fim de Setembro de 1836 Garrett foi convidado por portaria a apresentar ao governo um plano de fundação e organização do Theatro nacional. (1) Depois de termos por ora de acompanhar os longos trâmites que passaram para chegar a construir o edificio da nova scena portugueza, uma Inspecção geral e um Conservatorio da Arte dramatica; vejamos co-

(1) Vid. infra no liv. x, este longo processo officia

rett se apaixonou pela empresa que lhe commetteram, e como d'ella tirou inspiração para escrever o primeiro drama, em que, abandonando a poetica dos tragicos francezes do seculo XVIII, abraçava as ideias do Romantismo. Estava a este tempo em Portugal uma excellente companhia franceza, dirigida por Mr. Emile Doux, que se reuniu com os actores do Theatro da Rua dos Condes, ensinando-lhes tambem a nova arte de declamação. (1) Garrett aproveitou-se d'estes elementos, e para interessar o publico e provocar no governo o intento de levar por diante a edificação do theatro, escreveu o drama o *Auto de Gil Vicente*. Garrett havia sido nomeado Inspector geral dos theatros em 22 de Novembro de 1836; a sua posição official, a preponderancia que tinha entre os actores, abriam-lhe ensejo para dar largas á predilecção dos seus primeiros annos. Ninguem será capaz de suspeitar que a penna que traçou a *Méropé*, o *Catão* ou o *Corcunda por amor*, viria a ter o magico condão de consubstanciar em um drama o pensamento da restauração do Theatro. A emigração em Inglaterra e França mostrou-lhe novos horisontes; viajando n'estes centros da civilisação em um tempo de grandes commoções politicas, artisticas e litterarias, Garrett em todos os seus livros narra diz do que o impressionou, nada conta das suas communicações, não perdendo occasião para falar sempre e todo o proposito nas mais exiguas circumstancias da

(1) Vid. supra, liv. VII, p. 89.

sua vida. Apesar de tudo o espirito do tempo petrou-o, e fel-o: «olhar para a restauração ou a fundação do nosso theatro como para um objecto sacro e sublime, uma questão de independencia nacional.» (1) Garrett escreveu o seu primeiro drama romantico dominado por esta ideia; adorando sempre a personalidade que o desvanece, diz ácerca do *Auto de Gil Vicente*, e do tempo em que o compoz: «Foi em Junho de 1838. O que eu tinha no coração e na cabeça—a restauração do nosso theatro, seu fundador Gil Vicente, seu primeiro protector el-rei Dom Manoel aquella grande epoca, aquella grande gloria, de tudo isto se fez o drama.» (2) O artista tinha todas estas ideias mal definidas no seu espirito, em uma especie de miragem intellectual, contentou-se com a exterioridade das tradições, não ultrapassou os limites da sciencia do vulgo, e por isso foi comprehendido, e por isso o seguiram. Não podia fazer um trabalho como o de Lessing, porque faltava um publico de pensadores; ai d'elle se tivesse pulso para compôr um *Nathan o Sabio*, ou começar a regeneração da arte scenica pelas abstracções criticas de uma *Dramaturgia*. Assim a sua obra foi como o clarão da labareda, brilhou e extinguiu-se de repente; o publico fascinou-se, e quiz mais. Garrett alimentou-lhe o desejo, mas não pode deixar successores. Qual seria o motivo porque Garrett co-

(1) *Obras*, t. III, p. 303.

(2) *Idem*, *ibid.*, p. 148.

meçou pelo *Auto de Gil Vicente*? que circumstancias o levaram a conhecer o typo heroico do primeiro fundador da scena portugueza? Lendo-se todo o seu volume não se acha a minima indicação; podemos com certeza determinar as causas que o levaram a escolher o vulto de Gil Vicente, que uma ingratição menos digna da alma de artista lhe fez calar. O renascimento da sua paixão pelo theatro foi devido ao apparecimento dos Autos de Gil Vicente publicados em Hamburgo em 1834; n'essa nova edição encontrou a tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, (1) sobre a qual bordou o seu drama. Sabe-se tambem que Garrett, ainda no desterro, teve intimas relações de amizade com José Victorino Barreto Feio, vivendo na mesma casa e aquecendo-se ao mesmo lume; só em 1837 é que a edição de Hamburgo lhe chegou á mão. Elle não estava em estado de apreciar litterariamente esse trabalho nem de avaliar o seu alcance, mas a sua intuição de artista fel-o presentir que n'aquelles velhos Autos estava viva a tradição do theatro portuguez. Em 1833 José Victorino Barreto Feio soube da existencia do velho livro de Gil Vicente na bibliotheca da Universidade de Goethingen; seria com certeza informado da existencia d'aquelle monumento pelo snr. Monteiro que estava estabelecido com uma casa de commercio em Hamburgo. Lê-se na Advertencia: «Sem perda de

(1) *Obras de Gil Vicente*, t. II, p. 396. Vid. *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 117, aonde se analysa esta tragicomedia.

tempo nos *apresentámos* n'aquella cidade, onde em nos de um mez tirámos uma mui fiel copia d'aquello precioso livro... » (1) Como os livros da bibliotheca, não eram facultados aos extranhos á Universidade de Goethingen, serviram-se os dois benemeritos patriotas da intervenção do estudante portuguez Ant Menezes Drummond, que assim obteve o exemplar. Antes de um mez o livro foi reclamado pela bibliotheca, e com extraordinarias fadigas se pôde terminar a copia dentro do praso prescripto e quando já a fôrma estava armada. se exigia a entrega do monumento. Garrett não reconheceu o serviço que lhe prestaram os salvadores do principal thesouro da nossa litteratura dramatica: o seu silencio torna-se criminoso. Mas a justiça que os nomes de José Victorino Barreto e José Gomes Monteiro recebam na historia do theatro portuguez glorificação e respeito pelo bom serviço que lhe prestaram.

Garrett folheou, mas não leu os Autos de Gil Vicente; a sua vida politica em 1837, os seus imbecillidades para conservar as galhardias de rapaz cosméticos de uma dama romana, as intrigas de amor que o absorveram em Lisboa, não lhe deixavam tempo para pensar e estudar. Não leu os Autos e apezar está no typo de Gil Vicente, na fórma como o conheceu, no character histrionico que lhe deu, na dimensão da parte que assigna no drama a este vulto moral

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. 1, p. IV.

ulo XVI. Bastava lêr sómente o ensaio biographico a sentir a tristeza profunda que causa o vêr Gil Vicente perseguido pelo poder clerical que espalhava a lenda d'elle ter desterrado para a India seu filho, com inveja do talento precóce que revelara! Já se exigia que soubesse que este filho, citado nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, fôra para a India é verdade, em 1512, como Secretario de uma Embaixada; mas o que não inspira esta tremenda injustiça! Veria por esses Autos, como no da *Feira*, como da *Fragoa de Amor*, como no da *Exhortação de S. Vicente*, até que ponto a liberdade e independencia de Vicente o levava a proclamar a Reforma e a secularização da sociedade portugueza, na côrte de um rei catolico. Não o faria um plebeu farçante, eclipsado pelo personagem Garcia de Resende, quando elle é citado com a auctoridade de um philologo nas Grammaticas de Fernão de Oliveira e de João de Barros.

O character de Paula Vicente tambem está malprehendido. Como é bella a tradição contada no *husiasmus poeticus*, do Padre Antonio dos Reis, onde se lê que Paula ajudava seu pae na composição dos Autos! Garrett deu-lhe a pequenezza feminil e insinuada em que ella amúia com o pae, disputando a elle de uns poucos versos que soavam bem entre outros. Esta predilecção e respeito por seu pae Gil Vicente, é um dos caracteristicos de Paula, como se vêz do Alvará em que se lhe concede o privilegio

da primeira edição dos Autos, comparado com o prologo vacillante de Luiz Vicente. Garcia de Resende também está mal comprehendido; apparece no Auto como um erudito que vem dar côr local e da época quando pelo que se vê no *Cancioneiro geral*, elle se distinguia nos serões do paço pelas suas satyras e coplas de folgar ou de burlas. Nas *Côrtes de Jupiter*, Gil Vicente deu-lhe a honra de cital-o pelo seu nome, chasqueando a sua obesidade e a muita sciencia de todas as cousas e muitas outras mais, no verso:

E ainda que tudo entende, etc.

Com mais verdade historica, a parte comica do imaginado histrião Pero Cação devia ser feita por Garcia de Resende, e d'este modo evitava-se uma scena de amores parodiados, e, no meio dos gracejos, era Gil Vicente quem se tornaria o vulto principal, porque os dois poetas picavam-se mutuamente, como se prova pela decima tão citada da *Miscellanea*. Devera também figurar no drama de Garrett o afamado cortezão e poeta Jorge Ferreira de Vasconcellos, que assistiu a todas as festas da ida da Infanta para Saboia. Nas *Côrtes de Jupiter*, Gil Vicente chasqueava-o por causa dos seus cabellos alfenados; Jorge Ferreira vinha a representar esse espirito de reacção classica que atacava a originalidade do dramaturgo, porque não se entregava á imitação dos modêlos antigos. Garrett conheceu a necessidade de tocar esta cambiante do espirito

a litteratura do século XVI, que apodava em Gil Vicente os ultimos restos de efflorescencia da idade media. Podendo fixar a verdade historica em Jorge Ferreira, foi deslocar-a no embaixador Chatel dizendo a Pero Çafio: «O vosso Gil Vicente é um prodigio: prodigio natural e tambem pouco cultivado. Se elle conhecesse os classicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terencio e Aristophanes; se aprendesse regras d'arte!... PERO: Havia de ser um semsarrão insulso e insipido segundo a arte...» Se em vez de Pero Çafio dissesse estas cousas o Infante D. Luiz, admirador e imitador de Gil Vicente, tudo contribuia para tornal-o centro da acção. O typo de Bernardim Ribeiro está chateaubrianesco, de um melancolico angustiado, divagando em longos monologos como um *énéide*, dizendo banalidades de poeta não comprehendendo; pelo contrario o seu character de trovador, a tradição provençal que representa, obrigava-o a uma assiduidade mais silenciosa, a incommodar-se com os outros poetas palacianos que assistiram ao Auto, como o Cristão da Cunha ou o Estribeiro-mór, que versejavam sem o minimo sentimento. Era d'estes que devia parecer a admiração pelos classicos, e como um signal da paixão pelo passado, Bernardim Ribeiro tomaria a defeza de Gil Vicente. O typo de Dona Beatriz, a amada Infanta, tambem não é verdadeiro; Garrett torna-a uma criatura vaporosa, capaz de se impressionar e de corresponder ao amor de Bernardim; mas a historia está em desaccôrdo, porque Spenser na *Histo-*

ria de Genova a pinta taciturna, intratavel, da *morgue* da casa real. Tem estes perigos historico; não basta o scenario nem o vestuario caracterisar a época. Dom Manoel, anda no Garrett muito falador, como um rei philippino da Allemanha; o velho Bartholomeu Torres de Gusmão comprehendeu-o melhor, tornando-o personagem na sua comedia *Trophea*. Eram estes os costumes de Portugal, escrevia Spon, recolhendo as vozes do povo ao redor do quito da Infanta Dona Beatriz.

Aonde Garrett se mostrou artista, creador de situações, foi nas situações do drama, que borra o fundo tão esteril. A tragicomedia das *Jupiter* de Gil Vicente, é uma especie de Euphuismo, como os que se usavam no theatro de France, quaes miudamente descreve Fernão Mendes I. Vicente não ignorava esta origem, e elle imitava, escrevendo o modo como será acompanhada a Infanta Dona Beatriz, diz, falando de Dom João:

O principe nosso senhor
Irá em quatro rocins
Marinhos, em um andor
Do ouro que melhor for
Em toda a terra dos Chins.

Garrett conhecia a lenda dos amores de El-Rei D. João e da Infanta portugueza, conservada no romance de Faria e Sousa; quem, tendo a sua

se não inspiraria d'esta rubrica das *Côrtes de Jupiter*: «A tragicomedia seguinte foi feita ao muito alto e poderoso Rei Dom Manoel, o primeiro em Portugal d'este nome, á partida da illustrissima Senhora Iffanta D. Beatriz, Duqueza de Saboya: da qual sua invenção he: Que o Senhor Deos, querendo fazer mercê á dita Senhora, mandou sua Providencia por mensageira a Jupiter, Rei dos Elementos, que fizesse Côrtes, em que se concertassem Planetas e Signos em favor da sua viagem. Foi representada nos Paços da Ribeira, da cidade de Lisboa, era de 1519.» No fim da Tragicomedia, depois de comparecerem os elementos, Jupiter, Marte, Sol, Lua, Venus, apparece uma Moura encantada, chamada Taes: «a qual entra com terçado e *annel* e didal de condão», entrega-o á nova Duqueza de Saboya, dizendo que o *annel* lhe dará tudo quanto pedir, que lhe descobrirá todos os segredos. Sobre estas duas circumstancias architectou Garrett o drama; appresenta Bernardim, perdendo para sempre os seus amores, a entrar em scena disfarçado na figura de Moura Taes, e logrando a boa fé de Mestre Gil Vicente, em vez de entregar á Duqueza o *annel* magico, metter-lhe no dedo a antiga e agora inutil prenda de amor. A lembrança é feliz e graciosa, mas não bastava para um drama regular. Garrett funda sobre esta situação o primeiro e segundo acto. O terceiro seria impossivel de formar, se a propria realidade historica não viesse supprir ou auxiliar a imaginação: a Infanta Duqueza embarcou a 5 de Agosto de 1521, na nau Santa Catherina do

Monte Sinay, e no outro dia se deu a bordo um sará e só a 7 de Agosto é que partiu a frota. O snr. Herculano descobriu na Bibliothêca da Ajuda um manuscripto descrevendo a partida da Infanta Dona Beatriz para Saboya, e por elle se conhece que o Duque D. Carlos separou Dona Beatriz dos cavalleiros portuguezes que a acompanhavam e os tratou muito mal. (1) Ácerca da memoria manuscripta, é o proprio snr. Herculano que a considera de alto valor, e a transcreve por inteiro: «porque d'ella se podem deduzir violentas suspeitas que favoreçam a tradição dos amores da Infanta com o poeta.» Garrett aproveitou-se d'esta circumstancia, e formou a intriga do terceiro acto nas suspeitas dos ardilosos embaixadores, que procuram certificar-se da paixão de Bernardim que adivinham.

Apesar de Garrett haver escripto o drama em Junho de 1838 e Herculano publicar o documento coevo em 31 de Agosto de 1839, é innegavel que lhe foi communicado, e que por elle se terminou o *Auto de Gil Vicente*. Em outro logar Garrett agradece a Herculano a offerta de dados archeologicos.

Dando publicidade á descripção da Ida da Infanta, diz Herculano, a proposito do drama, como quem se compraz de ter contribuido para elle: «Estes amores, celebrados já por Faria e Sousa, deram ainda ha pouco materia ao (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a epoca do renascimento do nosso thea-

(1) Publicado no *Panorama*, t. III, p. 276.

tro — o *Auto de Gil Vicente* do snr. Garrett. Esta tradição tão poetica, andava sepultada por livros velhos, antes de apparecer no theatro, onde se tornou popular. O genio a restituiu á memoria dos homens, dando-lhe nova vida e novas galas e formosura.»

Eis como Garrett recortou este gracioso quadro matisado pela tradição dos amores de Bernardim. Passa-se o primeiro acto em Cintra; no pateo do palacio, Pero do Porto ou Pero Çafio, talvez algum cantor da capella real, porque na tragicomedia vem citado n'estes versos:

Com elles Pero do Porto
Em figura de çafio,
Meio congro d'este rio,
Cantando mui sem conforto, etc.

Pero do Porto está estudando o papel que hade representar e cantar no Auto. Anda de um para outro lado trauteando o romance popular que Marte offerece para perpetuar a partida da Infanta: «Niña era la Infanta, etc.» A madrugada mal despontava; e quando grunhia contra estas coplas ensoadas por Gil Vicente, vê sair Bernardim Ribeiro todo embuçado, e de cara coberta pelo sombreiro, que vinha acompanhado de Paula Vicente. O poeta acabava de ter os ultimos colloquios com a Infanta; n'esse mesmo dia á noite era o magnificente saráo da partida. Bernardim quer esconder-se de Pero, mas cáem em conversa; o poeta devaneia largamente, Pero responde-lhe em estylo de San-

cho. De repente a conversa anima-se: «BERNARDIM: Levam mascara as figuras? — PERO: Mascara! só fôr a Moura Taes, a moura encantada que vem no fim. É verdade, sim, de mascara ha de ir a moura Taes, a que entrega o annel á Infanta Duqueza. — BERNARDIM: Como disseste? um *annel*?» Illumina-se a alma do poeta com esta descoberta; é d'aqui que nasce o interesse de todo o drama, e sobre o qual se tece a intriga do primeiro acto. Bernardim sáe apressado, porque os embaixadores italianos andavam já tomando o fresco nas avenidas do parque de Cintra. Eis que chega o italiano Chatel, vem arteiramente para fazer falar Pero Çafio; pergunta-lhe pela Duqueza: «É muito moça a infante; e tem comtudo um cabedal de instrucção que admira. (Alludindo a seu mestre e amante Bernardim Ribeiro.) Lê muito, folga com livros de cavalleria e Cancioneiros, (Alludindo ao livro das *Saudades*) protege muito os homens de letras... A proposito, que é feito do seu mestre de litteratura e poesia?» Pero, apesar da sua pouca argucia, não escorega, e logra Chatel, o secretario da embaixada. Dom Manoel entra com a Infanta e toda a côrte, para passear nos jardins de Cintra, discorrem sobre as navegações e conquistas de Portugal; Beatriz cansada, pede para ficar atraz da comitiva, acompanhada por Paula Vicente; el-rei manda que o Bispo de Targa lhe faça companhia. Beatriz, para confidenciar com a sua amiga, despede o Bispo, mandando-o para as suas devoções. Ficam sós; a infanta conta a extrema angus-

que está ao arrancarem-n'a ao seu amor e ca-
n'a com um principe extranho. O acto é peque-
re de situações, mal travadas e não deduzidas
as outras; mas o defeito não é do artista é do
to, que é acanhado segundo a historia, mas in-
segundo a natureza.

segundo acto passa-se nos paços da Ribeira.
o, alí se representou a tragicomedia das *Côrtes*
iter. Paula Vicente ama silenciosamente Ber-

Ribeiro; sente-se humilhada pelo mister de
n'isto recebe um bilhete do apaixonado trova-
lindo para lhe obter licença para entrar na sala
io. Á ultima hora a actriz Joanna de Taco não
zer o papel de Moura Taes, porque embirra com
ncia mascavada dos versos que recita. Nos
le Gil Vicente, lê-se este nome:

Joanna de Taco, no mar
Em gram centola tornada, etc.

Vicente apoquentá-se com os actores, mas
nanda entregar uns fatos a Bernardim para
ntrar a titulo de figura do Auto. No meio do
hega o poeta; Gil Vicente cuida que elle vem
r o Auto; maravilha-se quando sabe que é para
ambem e representar no tablado. Paula arran-
papel de Moura Taes, porque representa com
u. Depois de estarem todos os actores a postos,
gem avisa, que el-rei já está na sala do docel.

e fervente, Bernardim prorompe em um lamento goso, que assusta a duquesa e os que sabiam segredo. Gil Vicente, diz á parte: «Endoudecei-me perdido. E o meu Auto, o meu nome! E os meus Deuses se compadeça de mim.» A Infanta d'Alfama ali terminava o Auto, mas a côrte levanta-se e parte. É aqui que nascem as suspeitas do segredo embaixada.

O terceiro acto passa-se a bordo do galion. Catherina; as scenas são conversas e despedidas. Resende suspira pela côrte de Dom João. A Infanta fica só, na recamera da nau, lendo o *Saudades*; Garrett escolheu com felicidade o canto do Rouxinol que veiu pousar-se em um ramo e se afogou a cantar, a cantar, que cahiu na agua e foi levado sobre aquella agua. Paula Vicente também despedir-se e confidenciar. Bernardim recebe na recamera; Beatriz desfallece. Aqui termina a commoção de Garrett está abaixo da situação.

mover-se, e então Bernardim protegido pelas sombras da noite atira-se ao mar.

É impossivel fazer mais com tão poucos elementos; os dramas historicos tem isto; as faculdades que se deviam empregar para comprehender a vida e penetrar a verdade dispendem-se em fazer um gracioso embrechado das reliquias poeticas da tradição. O *Auto de Gil Vicente*, apesar da sua bellesa, é uma criação artificial; não tem uma única scena com um lampejo shakespereano; a linguagem é pittoresca mas sem aquelles largos traços que se convertem em maxima eterna. N'este drama, Garrett patenteia um segredo que elle usa na linguagem dos seus dialogos e que ajuda o actor na declamação, tirando-lhe pelo modo de construir os periodos a monotonia do discurso. Eis um exemplo: «GIL VICENTE: Oh Paula, Paula, que me dirás tu d'aquelles versos da Providencia. = PAULA, (*seccamente*): Que eu fiz. = GIL VICENTE, (*resentido*): Que fizestes, não ha duvida, foste tu; quem t'o nega? Fizestel-os para gloria de teu pae, que te creou (*com lagrimas nos olhos*), que te trouxe ao collo, que te serviu de pae e de mãe... Levou-nol-a Deos, tua mãe, e eu fiquei para velar as noites ao pé do teu berço, roendo nas unhas muita noite de inverno, e fazendo trovas em quanto dormias, acalentando-te quando rabujavas. = Fizeste, Paula, são teus os versos: e eu que em ti puz minhas esperanças, ensinei-te quanto sube, dei-te nestres de tudo. Poucos letrados sabem tanto em Portugal: d'isso te presumes e tens rasão: mas eu é que

te fiz o que és, minha filha; cuidei que te lembravas mais d'isso que dos versos que compunhas...» (1) É este o trecho mais bem escripto do drama, e na verdade encerra dôres que tem de mover todas as gammas da declamação.

O *Auto de Gil Vicente* tambem mereceu as honras da critica litteraria. (2) Mas essas criticas revelam uma grande pobreza de senso esthetico; a primeira caracteriza este drama como *mixto*: «O genero pertence ao que talvez se possa chamar *classico-romantico*, ou romantico moderado; é um meio termo entre a *absoluta* e *republicana* independencia poetica de Shakespeare e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores.» Era um drama entre duas aguas; nunca a intelligencia humana, quando se revela com espontaneidade, pode conservar uma justa proporção entre o franco e o convencional, entre o largo e o mediocre. O critico classificava Garrett, pensando que o elogiava, entre Crabbe, Chateaubriand e Lamartine, combatendo com a castidade das suas concepções Byron e Victor Hugo. Infelizmente Garrett, quando emigrado, recebeu o baptismo da Restauração e começou entre nós a revolução romantica por essa phase; criticando qualquer dos seus escriptos, começavam sempre pelo gasto nariz de cêra: *La mère en permettra la lecture à sa fille.*» A este mesmo tempo Herculano tam-

(1) Acto II, scena 3.

(2) Vid. *Diario do Governo*, n.º 213, de 10 de Setembro de 1838; e *Chronica Litteraria*, n.º 1, de 1840.

teve um drama em tres actos o *Fronteiro de* Caiu-se no genero historico, e a mocidade que ás provas do Conservatorio não soube vibrar da. Sobre um episodio da vida de Gil Vicente um outro drama em tres actos e em verso, in- *Auto por desaffronta*. (1) Funda-se sobre o que levou Gil Vicente a escrever a *Farça de reira*; o vulto do poeta apparece triste, e vencido a fazer rir a Côrte, nas occasiões em que lhe sangrava. A lenda da expatriação de seu apparece propalada pela classe sacerdotal que

Chronica litteraria publicou o snr. Braamcamp critico sobre o drama de Garrett, fazendo sua valia principalmente pela comparação com o que estava o theatro. Aí diz: «Se um Go-Xavier, ainda enriqueceram o nosso theatro, e scintillantes estrellas em céu nubloso.» O academico ainda estava no estado d'aquelles que lavam as traducções que João Baptista Gonsalves das tragedias francezas. Em um Soneto de Angelista de Moraes Sarmiento escripto antes encontramos um tremendo elogio ao actor que representava a traducção do *Fayel*: «A José Ferreira de Sousa Lopes, primeiro actor do do Porto:

Tu, que o bravo *Fayel* representaste,
Que tanto em cega furia e raiva ardeste,
Que inda mais que *Fayel* te abraziaste:
Só c'uma carta, que cioso lêste
A gloria dos Portuenses elevaste,
E o orgulho dos Romanos abateste. (1)

As traducções de Gomes eram representadas com este apuro. No apreço de Antonio Xavier, Braamcamp não foi mais feliz; apresenta-o como um astro scintillante, quando já a critica o havia destituído. É curioso o seguinte soneto, escripto antes de 1808 á actriz Josepha Thereza Soares, que representava no Theatro do Porto no drama de Xavier, *A Escrava de Mariemburgo*:

Fiel ás leis da critica severa,
Eu não posso applaudir o inculto escripto,
Forçada acção, dialogo exquisito,
Que ás vezes no da farça degenera.
Sim, Josepha, o bom senso não tolera
Que se falte ao que a historia nos tem dito:
Ver Pedro o Grande um Pedro pequenito,
E ouvir baixa mulher ralhar tão fera.
Mágoa foi, (pelo menos, mágoa minha)
Que empenhasses calor, talento e arte
Na fria *Escrava*, producção mesquinha.
Porém, já n'isso a industria teve parte:
Quizeste, dando brilho ao que o não tinha,
Dar-nos rasão maior para louvar-te. (2)

Este juizo coincide com o de José Agostinho nas *Pateadas*; Braamcamp equivocava-se querendo deri-

(1) *Poesias*, p. 42.

(2) *Id.*, p. 44.

var a traducção restaurada por Garrett, d'estes dois dramaturgos. Falando do estado do Theatro de S. João no Porto, antes da reforma de Garrett, diz que muitos actores se apresentavam ebrios na scena. Para completar esta noticia, eis o elenco da Companhia portugueza d'esse Theatro em 1836:

ACTORES :

Thomaz de Almeida e Silva.
Francisco José Pereira Rainha.
Francisco Martins d'Almeida.
Antonio Manoel de Lima.
Manoel José Monteiro.
José Pereira Rainha.
José Pinto Soares.
José Antonio de Lemos.
Luiz José d'Almeida Rigor e Mello.
Francisco José Pereira.
Diogo José Guedes.
José Antonio Pastor.
Antonio Turchi.

ACTRIZES :

Maria Amalia de Almeida.
Gertrudes Angelina da Cunha.
Maria Emilia de Amorim.
Gabriella Florentina.
Anna Carolina de Almeida.
Ludovina Teixeira de Mello.
Maria Carolina de Figueiredo.
Gabriella Portuense da Cunha. (1)

(1) *Almanak do Porto*, para 1837, p. 133.

documentos de arte, Garrett adorna do Conserva-
Eschola de Declamação, e já em 1840 em
D. Maria II declarava as suas grandes esper-
pois de haver escripto o *Auto de Gil Vicente*
o drama historico *Philippa de Vilhena*, pa-
presentado pelos discipulos do Conservatorio
tro do Salitre, em 30 de Maio de 1840, pe-
do anniversario da rainha. (1) O drama
anonymo e com o titulo *Amor e Patria*; r-
ram-no os alumnos: José da Silva Reis, Mar-
cumento Barata Salgueiro, José Gerardo M-
ria José dos Santos, Candido J. X. Lopes
Joaquim Pereira, Vasco da Gama Cabral,
Caetano Lobo, e José Gonçalves. (2)

O drama *Philippa de Vilhena*, funda-s-
ção da Condessa de Athouguia armar par-
ção de 1640 os seus dois filhos; para dar
formosa lenda, Garrett recorreu a uns an-
D. Leonor, e seu primo Dom Jeronymo de

Catão: ia-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se.» Na primeira vez que se representou, Garrett apenas havia esboçado o drama, sendo a linguagem escripta pelos professores da Eschola de Declamação Cesar Perini de Luca, João Nepomuceno de Seixas, e José Augusto Leal. Cesar Perini punha em prática o systema do theatro italiano convertendo uma *commedia dell arte* em *commedia sostenuta*; para a representação Garrett serviu-se do segundo acto, e para a impressão refundiu tudo de novo. Esta origem explica a fraqueza do drama *Philippa de Vilhena*, pobre de acção em um periodo tão rico de grandes lances e commoções. No seu prologo, Garrett colloca-o acima do celebre *Pinto* de Lemercier. Sobre esta mesma época já citamos o drama *A Revolução de Portugal*, escripta em 1808 por José Anselmo Correia Henriques; não tem episodios de amores, mas falta-lhe a graça que Garrett sabia dar ao que escrevia. José Anselmo Correia Henriques foi Consul em Hamburgo, aonde se distinguia pelos seus bons ditos, e por uma grande tendencia para não reconhecer credores. Quando já não tinha quem lhe fiasse ao menos o indispensavel para o sustento de um dia, convocou todos aquelles a quem devia, fez-lhes um discurso longo e sentido, e depois de muitos argumentos e protestos, chegou a convencer que pagaria integralmente a todos os seus credores. Para prova do que dizia, leu uma lista pela ordem das antiguidades; mas quando os cavalheiros se retiravam esperançados, José Anselmo preveniu a todos,

de que aquelle que primeiro lhe pedisse dinheiro recuaria para o fundo da lista.

É provavel que Garrett tivesse conhecimento do drama de Correia Henriques, quando diz: « *Não se quer pintar a acção exterior de uma revolução, como em tantas composições modernas, nem em todo o seu movimento interno, como no citado Pinto, e em outras muitas.* »

Garrett occupado com os trabalhos da Inspecção geral dos Theatros, e da organização do Conservatorio, compôz em 1841 o drama historico *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel*. Em Novembro de 1841 fôra torpemente destituído dos cargos que exercia graciosamente, pelo ministerio de Costa Cabral; assim teve o tempo que as suas funcções gratuitas lhe roubavam. No prologo, datado de 1 de Outubro de 1841, diz: « Delineou-se este drama em meados de 1839 e effectivamente se compoz agora. » O poeta occupava a maior parte dos seus cuidados na confecção do *Romanceiro*; a influencia d'esta predilecção apparece no *Alfageme*, que abre com a melopêa do *Conde da Allemanha*, repetindo-se no decurso da acção estrophes do *Conde Alarcos*. Queria rehabilitar pelo theatro o gosto da poesia popular; era preciso coragem para fazer cantar em scena o velho romance peninsular, que ainda hoje nas collecções em que anda recolhido, é regeitado pelo facto de ser uma cousa sabida pelos velhos e cridas. É este o juizo que a classe media faz das ricas epopêas mosarabes. Quando um povo perde o senti-

ento da sua poesia, a nacionalidade tambem se torna na abstracção sem sentido.

Depois do typo de Gil Vicente, Garrett explorou vago resentimento que o povo conserva de Hespanha, appresentando-lhe o venerando Dom Nuno Alvares Pereira, que o povo, primeiro do que ninguem intara ajuntando-se á porta do Convento do Carmo depois sobre a sua sepultura.

Garrett adquirira o tino para conhecer que a verdadeira poesia reside no povo; ao formar o seu terceiro drama romantico, recolheu da *Chronica do Condestabre*, escripta no principio do seculo xv, a graciosa lenda do Alfageme. Elle proprio o confessa: «Tomou a primeira luz do quadro as principaes figuras da interessante anedocta da espada de Nun'Alvares Pereira e da prophecia do *Alfageme de Santarem*, tão simplesmente contada n'aquelle ingenuo estylo patriarcal da primeira *Chronica do Condestavel*, d'onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.» Garrett não appresentou essa formosa lenda se poder fazer o parallelo com o drama. Eis como ella se encontra no capitulo xvii, completada no capitulo lxi do citado monumento: (1)

(1) Pelo seguinte trecho de Azurara, se póde determinar o tempo em que foi escripta a *Chronica do Condestabre*:

«Cá sem embargo de se em todollos regnos fazerem geeraes e vicissitudinas dos rex d'elles, nom se leixa porém de screver apertadamente os feitos d'alguns seus vassallos, quando o grandor d'elles he assy notavel de que se com razom deve fazer apartada scriptura; assy como se fez em França do duc Johan se-

«Chegando o Priol, & com elle Nunalurez a S. rem. Nunalurez foy bẽ apousentado em Sãcta M de palhaões, & hũ dia a tarde depois de çeea sayc nalurez a folgar pella praya do tejo afundo contra cta Eyrea & passou perante a porta de huũ alfaj que moraua acerca da praya, & vyolhe teer a porta hũa espada muyto lympa & bem guarnic seus guarnimentos, & tomoua na mão & fez pe ao alfajeme se lhe corregeria assy huũa sua, & el respondeo que sy, & muyto milhor, & Nunalurez dou logo por ella, & mandoua dar ao alfajeme q regesse. E em outro dia aa tarde hyndo Nuna folgar per aquelle mesmo lugar, & chegando aa daquelle meesmo alfajeme vio ja a sua espada corregida bem, & muyto a sua vontade, & tomou sua mão, & foy com ella muy ledo, & mãdou lo seu comprador que pagasse o alfajeme muyto a vontade, & o alfajeme lhe respondeo: Senhor e agora nõ quero de vos nenhua paga, mas hyrees to em boora, & tornarees aqui conde dourem, & e me pagarees. E Nunalurez lhe respondeo, non

nhor de Lançam, e em Castella nos feitos do Cide Ruy e ainda no nosso regno dos do Conde Nunalvares Perei qual cousa os principes reaaes nom devem seer pouco ctes, cá tanto mais a sua honra he alevantada, quanto elle senhoryo sobre mayores e mais excellentes pessoas...» A ra, *Chronica da Conquista de Guiné*, cap. i. Esta Chronica mandada escrever por Dom Affonso v, e terminada a 18 de vereiro de 1453; d'onde rigorosamente se conclue, que a *Chronica do Condestavel*, aqui citada, é bastante anterior a época.

chamees senhor ca o nom som, mas todauia quero que vos paguem bem. E o alfageme tornou a dizer: Senhor eu vos digo verdade, & assi sera cedo prazendo a Deos. E assi foy verdade que de hy a pouco tempo tornou hy cõde dourem. E elle pagou bem o corregimento da espada como se adiante dira em seu lugar.»

—«Em Santarem auia huũ alfajeme que moraua na ribeyra a sob sancta Maria de palhães; o qual a tempo da morte de João Fernandez andeyro, cõregera hũa espada ao condestabre em sendo Nunalurez, & o condestabre lhe mandaua pagar bem seu trabalho, & elle o nom quis receber dizendolhe, que hiria, & vinria muyto em boora a Santarem conde de ourem, & entom lhe pagaria, segundo ja no começo deste liuro faz mençom. Este alfageme era caudeloço & bem andante, & era muy chegado & liado com os castellãos: em quanto em Santarem estiuerom, assi como de nom ser portugueses. E tanto era com elles emborilhado que lhe chamauam cismatico, como naquelle tempo chamauam aos maãos portugueses. E por elle assy seer dos cismaticos, hum escudeyro quando el Rey vinha para Santarem desroys da batalha, lhe pedio os beës daquelle alfajeme, & ainda ho corpo por captiuo. E el Rey lhe outorgou toda olla maa enformaçam que delle auia. E como el Rey hegou a Santarem o escudeyro tomou logo posse dos bens do alfageme; & ho prendeo como seu captiuo. a molher do alfageme como vyo seu marido preso, os beës filhados foyse ao condestabre honde estaua em Santarem, & falloulhe na razaõ que a seu mari-

to com elle niera poula espada que lhe corregera, q̃
 lhe deu niera pagua, mas que lhe pagaria quando
 fosse o Santarem conde de ourem. E que pois a Dea
 gracia de era conde de ourem, & seu marido era ca
 m. A seus be's tomados, que lhe enuiava pedir por
 a pagua en pagua ia espada, ouuesse com el Rey q̃
 mandasse contar, & lhe mãdasse entregar seus be's.
 E a Dea sabro por bem lembrado de todo o feyto como
 se passara. E logo mandou, & se foy a el Rey, & lhe
 contou o que lhe acenecera cõ aquelle alfajeme,
 a Dea pague por morte, & por sahyr de tal diuida lhe
 mandasse contar aquelle alfajeme, & lhe mandasse en
 entregar os be's. E a el Rey aprouue muyto, & lhe fez
 pagar os be's, & os be's do alfajeme pera desobri
 gado de sahyr de tal tanta diuida. E assy foy pago
 o alfajeme, e o alfajeme a espada, q̃ corregeo ao cõ
 de de Santarem, e pague por elle foy profetizada grã tẽpo
 de vida.

Deve-se lembrar, porém, esta na intuição que o le
 ctor tem de que se trata de uma *chronica do Conde*
 de Santarem, e não de uma peça de teatro. O *Alfa*
 jeme, portanto, é uma peça de teatro, e não uma peça de exterior
 de teatro. O *Alfugeme*, portanto, é uma peça de exterior
 de teatro, e não uma peça de exterior de teatro. O *Alfugeme*,
 portanto, é uma peça de exterior de teatro, e não uma peça de exterior
 de teatro. O *Alfugeme*, portanto, é uma peça de exterior de teatro,
 e não uma peça de exterior de teatro. O *Alfugeme*, portanto, é uma
 peça de exterior de teatro, e não uma peça de exterior de teatro.
 A verdadeira critica do *Alfugeme* está

em approximar o drama da vetusta lenda; esta conserva-se viva, com todo o perfume da crença, como symbolizando o mysterio da voz do povo quando é voz de Deos; o drama, escripto em uma época em que o patriotismo se tornava de convenção, não soube aproveitar-se d'ella, reduzindo-a a um méro accessorio. Garrett bem conheceu que perdia com a approximação da lenda, e apontando sempre em notas e prologos as minimas particularidades de tempo e modo como escrevia ou sentia, omittiui esta circumstancia. Para quem não conhece a tradição do alfageme como se repetia no seculo XV, o drama appresenta algum merecimento de invenção; lido o drama depois d'essas venerandas paginas da *Chronica anonyma*, fica-se com pena de Garrett; faltava-lhe a intelligencia da reconstrucção do passado pela arte. No *Alfageme* tambem desaparece a limpidez de linguagem, as scenas vem desligadas, e á força de arranhar as fibras patrioticas é que se póde conservar uma platêa attenta. Quando este drama foi escripto, Garrett dispendia o seu espirito pelos camarins secretos das damas lisbonenses; a epoca da Restauração coimmunicara-lhe esse lume de sensualidade que acabou n'elle antes da vida, fazia-o gastar a attenção nos cosmeticos com que pintava a barba e alisava geometricamente o chinó, com que branqueava os dentes postiços, alteando tambem os hombros, e enchumando as barrigas das pernas. A sua exterioridade elegante era uma mentira. A fama dos seus habitos não se conciliava com a fama das suas obras; este pos-

tiço arrebicado estava em desharmonia com a ingenuidade espontanea dos escriptos do poeta. Mas quem fez fama d'esses escriptos, foi o proprio Garrett nos seus prologos e notas, nas suas biographias anonymas, nas suppostas advertencias dos editores; lidos quando o espirito recebe impressões por si, e não pelo que dizem os outros, essas obras em geral revelam uma superficialidade de quem não pensa, e um certo amarelado de quem não sente. É então que as pertenças galante do homem se descobrem na ingenuidade affectada do escriptor. O *Alfageme de Santarem* é lindo por ser fundado sobre uma magnifica lenda nacional, mas entra na classe do dramalhão; Garrett era artista, mas era-lhe vedado o vêr para dentro, não teve o *ramus aureus*, de que fala Virgilio, que dá entrada no mundo moral. O typo de Fernão Vaz, como elle personifica o legendario Alfageme, está desnaturalizado; longe de ser o rude armeiro, que trabalha solitario na sua officina, e que na solidão e na lida revolve na mente as ideias de liberdade e de egualdade, é um director e proprietario de fabrica, rico e insolente. Frei Froilão é um frade velho, bonacheirão, mas sem dignidade; a sua bondade evangelica parece que vem mais da impotencia do que do character; em nome teria sido um Frei João, de Rabelais. Garrett não o queria pintar assim, mas escorregou-lhe o pincel; para mostral-o complacente e bom, expõe-no aos dixotes das moças da fabrica do *Alfageme*, que pela sua parte parece pertencer mais ao povo gordo da Italia, do que

a classe burgueza, que se ía manifestar em Por-
Frei Froilão mostra o seu amor pela verdade e
sticça andando a ralhar com todos, com uma im-
ncia de velho; com isto queria mostrar Garrett
ito que se lhe tinha, e a antinomia entre as pa-
e as acções. O typo do Condestavel tambem es-
comprehendido; Garrett tocou os traços para
ir bem, mas não teve força; na Chronica anony-
londestavel apparece-nos apaixonado por livros
alleria, fazendo do poema de *Galaaz* o seu evan-
e promettendo, como esse heroe, conservar-se
e virgem de corpo e alina, para assim tornar-se
ível nas armas. (1) Que bello elemento para ad-
um espirito, aonde a prophecia do alfageme ha-
andar o pensamento da victoria! Garrett conhe-
e topico, mas longe de tirar d'elle todas as fei-
o character, contentou-se em referil-o apenas;
omparsa diz, depois de um côro: «O Condesta-
que gosta tanto de romances, que está sempre
r'um livro que trata dos cavalleiros da Tavola
da. Se nós lhe cantarmos este romance, quando
r aqui vier depois da batalha?» (2)

gosto poetico dos cavalleiros estava no secu-
em contradicção com os romances populares
nda se não haviam feito notar; ainda o Marquez
tilhana julgava despreziveis os que os cantavam.

Os invejosos francezes distraíam a nossa aristocracia por meio das novas relações com Inglaterra, e a grande poesia das epopeias medievaeas mostrava-se nos já na forma decadente da novella em prosa. O typo do Condesstavel mesar da sua santidade, é representado com pouca poesia. Alda é uma criatura amorosa e quasi mystica, que vem atubar o coração com amores pelo Condesstavel e pelo Alfageme; disputam-na o coração francez do pieheir, e a longanimidade do nobre; a donzella pela força das circumstancias vem a pertencer ao Alfageme: nada tem de historico, isto é, de symbolo da virtude burgueza. Os dois typos Mendo Paes e sua irmã Dona Guimmar, são repellentes, e traidores sem grandeza; comprehende-se um *Ricardo III* comtudo o abjeto de seus crimes, por que se descobre logicamente a sua degradação, mas n'estes dois typos não é assim: recebem beneficios immensos do Alfageme que os faz por santa gratidão, e, sem se saber por que, odeiam o seu bemfeitor e quasi que o perdem.

A par de todos estes defeitos, Garrett revela de vez em quando a sua invenção intuitiva; o drama começa no alvorecer, quando entram a bater os malhos nas officinas do Alfageme; canta-se o romance do *Conde da Allemanha*, quando já era sol nado e elle com a rainha dormia. Que bem apropriado! É o povo que comeca as revoluções pelos seus apodos e parodias; d'aquelle romance para personificar o Conde Andeiro, e a rainha Dona Leonor com quem andava de amores, quem se lembraria, a não ser um artista como Garrett? Du-

an já achava n'este romance uma certa allusão ao con-
e Garci Fernandes. O Alfageme tinha sua costella
e fidalgo, mas como se viu sem parentes e pobre, ape-
r de ser creado entre pompas, seguiu a profissão de
meiro, e enriqueceu; a familia que o havia protegi-
estava decaída, e era elle quem a titulo de empres-
mo lhe ía facultando os meios; era assim que pa-
iva a sua gratidão a Dona Guiomar, e a Mendo Paes
e irmão. Na visinhança da fabrica morava uma ra-
riga chamada Alda, que fôra criada em companhia
Nun' Alvares, e de seu irmão, mas que pela morte
pae d'estes cavalleiros, veio para a companhia do
ho abbade Frei Froilão Dias. O Alfageme gosta de
da, e á medida que isto se vae conhecendo, Dona
uiomar começa a detestar a donzella, e a não reco-
ecer a generosidade do armeiro; Mendo Paes tam-
n se mostra animadverso, por causa da humilhação
devedor, em que anda. Falava-se das revoltas que
eçavam o reino, por causa dos escandalos da côr-
causadas pela meretriz viuva de Dom Fernando; o
fageme açacalava as suas espadas para o que desse-
riesse. Eis que passa por Santarem Nuno Alvares
reira, lembra-se dos seus amores da infancia; n'esta
asião entrega a sua espada ao Alfageme para a po-
este conhece n'elle um rival; Nun' Alv'res pretende
ar com Alda, apesar de estar compromettido com
na Leonor de Alvim; Frei Froilão prepara uma sce-
em que Alda desengana Nun' Alv'res de que não
lem casar; depois de uma longa conversa com a

donzella, o Alfageme vem entregar a Dom Nuno espada, combate com elle e fere-o em um hombro. Depois dá-lh'a, dizendo que aquelle que a brandir ha ser sempre vencedor. Dom Nuno parte para Lisboa para juntar-se ao Mestre de Avis, o Alfageme casa com Alda, e antes da batalha de Aljubarrota decorrem dois annos. Quando os Castelhanos entram em Santarem, o Alfageme foge para o exercito de Dom João I; estando preso por accusação de suspeito, consegue evadir-se e faz pender a sorte da batalha para o lado dos portuguezes. Finalmente quando entra em Santarem triumphante, depois de ter gasto toda a sua fazenda em armar o povo, é preso por accusações perfidas do fidalgo a quem protegera. O rude Alfageme ao vêr uma ordem assignada por Dom João I, em que lhe chamava traidor, rasgou-a, dando assim melhor fundamento ao odio de Mendo Paes. Felizmente passou Nun' Alv'res, então Condestavel de Portugal, conhece a infamia e a injustiça, manda que soltem o Alfageme, e para salvar a honra do seu monarcha, diz pela primeira vez na sua vida uma mentira, declarando que a ordem de Dom João I era falsa. O drama termina com um hymno. Confrontado este esboço com a prosa pittoresca da lenda, facilmente se descobre aonde está a verdadeira poesia.

CAPITULO V

Garrett e o Frei Luiz de Sousa

Origens do drama *Frei Luiz de Sousa*, em um theatro ambulante da Povia de Varzim, em 1818. — A *Memoria* de Dom Francisco Alexandre Lobo, sobre a vida de Frei Luiz de Sousa. — Garrett escreve o drama em 1843. — A lenda monastica de Manoel de Sousa Coutinho e Dona Magdalena de Vilhena, como a conta Frei Antonio da Encarnação. — Modificações que Almeida Garrett fez na lenda. — O typo de Telmo Paes. — Lance shakspereano tirado da poesia do povo. A linguagem do peregrino. — Analyse do drama *Frei Luiz de Sousa*. — O Theatro particular de Thalia. — Garrett imita do francez o *Tio Simplicio*, e traduz o *Menteur véridique* de Scribe no *Falar verdade a mentir*. — A sobrinha do Marquez e o novo Theatro de Dona Maria II. — Morte de Garrett.

A verdadeira corôa litteraria de Garrett é o drama *Frei Luiz de Sousa*; está traduzido em quasi todas as linguas modernas, e com razão é considerado o typo da tragedia nova. Em quasi todos os seus dramas romanticos a comprehensão esthetica fica inferior á intuição poetica das lendas populares sobre que trabalha; no *Frei Luiz de Sousa*, o artista penetra a verdade da vida e da natureza offuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebremente catholica. A lenda de Frei Luiz de Sousa, tal como anda nas chronicas monasticas, contada por Frei Antonio da Encarnação, Frei Lucas de Santa Catherina, por Frei José da Natividade, por Antonio Tournon, Francisco de Santa Maria e muitos outros, é bella; o artista pouco tinha a fazer, se é pouco o trabalho de deduzir das impres-

sões individuaes, recebidas através do prisma religioso, o modo como a natureza sentiu. Garrett reconstruiu tão bem a generalidade, que todas as litteraturas abraçaram a sua criação. As grandes obras têm de ordinario uma origem casual; Lessing e depois d'elle Goethe, receberam em um theatro de bonifrates a ideia profunda do drama o *Fausto*; como por uma analogia de grandeza congenita, a ideia do drama *Frei Luiz de Sousa* foi despertada em Garrett quando fortuitamente viu um arremedo d'este pensamento representado por uma companhia ambulante; na Memoria lida ao Conservatorio, diz o auctor: «Ha muitos annos, discorrendo um verão pela deliciosa beira-mar da provincia do Minho, fui dar com um theatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas recitas n'uma tenda de lona, no areal da Povia de Varzim, além de Villa do Conde. Era tempo de banhos, havia feira e concorrência grande; fomos á noite ao theatro: davam a *comedia famosa*, não sei de quem, mas o assumpto era este mesmo de Frei Luiz de Sousa. Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papellão, enquanto n'um altinho, mais baixo que o cotovello dos actores, ardia um palaciosinho tambem de papellão... era o de Manoel de Sousa Coutinho em Almada. Fosse de mim, dos actores ou da peça, a acção não me pareceu nada do que hoje a acho, grande, bella, sublime de tragica magestade. Não se obliteram facilmente em mim impressões, que me intalhem, por mais de leve que seja, nas fibras do coração:

as que ali recebi estavam inteiramente apagadas, ando, poucos annos depois, lendo a celebre *Memoria* snr. bispo de Vizeu D. Francisco Alexandre Lobo, relendo, por causa d'ella, a romanesca, mas sincera narrativa do Padre Frei Antonio da Encarnação, pela primeira vez attentei no que era de dramatico aquelle sumpto.»

O tempo em que Garrett viu o primeiro esboço de media foi em 1818, como elle confessa em uma nota: «Levovi muitas collecções de comedias famosas, que bastantes e volumosas as que temos em Lisboa, e pude achar aquella que vi na Pova em 1818.»

em 1821 é que appareceu publicada pela Academia de Sciencias a *Memoria historica e critica acerca de Frei Luiz de Sousa e suas obras*, por Dom Francisco Alexandre Lobo. (1) Pela leitura do Relatorio de Francisco Adolpho Varnhagem sobre as peças apresentadas ao Conservatorio, lido em 19 de Novembro 1841, ao citar o *Captivo de Fez*, em que Garrett laborára, é que o pensamento do drama *Frei Luiz de Sousa* lhe illuminou o espirito. A confrontação do drama com o romance de Ferdinand Denis sobre a lenda de Frei Luiz de Sousa, mais o animou a fazer esse bello trabalho: «Versei muito e com muita attenção a *Memoria* que já citei do douto sonda Academia real de Sciencias, o snr. Bispo de Leu; e colleccionei todas as fontes d'onde elle deri-

(1) *Hist. e Mem.*, t. VIII.

vou e apurou seu copioso cabedal de noticias e reflexões, etc.» Conta-se que Herculano convidára Garrett para passar algum tempo no retiro da Ajuda e allí escrever o novo drama; notou que antes do amigo vinham baús com fatos e cosmeticos, e que vendo o poeta dispendir depois o tempo em conversas, se molestára com elle; mas não eram passados muitos dias Garrett apresentava-lhe para a primeira leitura o drama *Frei Luiz de Sousa*. Foi apresentado o trabalho ao Conservatorio em conferencia de 6 de Maio de 1843; logo a 4 de Julho se representou no theatro particular da Quinta do Pinheiro, desempenhando Garrett o papel de Telmo Paes.

Para bem apreciar a criação d'este drama, é indispensavel conhecer a lenda mais pura sobre que Garrett trabalhou, determinar os elementos poeticos que havia a aproveitar, como foram interpretados, e que situações novas introduziu no drama.

Eis a lenda de Frei Luiz de Sousa, como a conta Frei Antonio da Encarnação: «veiu a casar com Dona Magdalena de Vilhena, viuva de poucos annos de Dom João de Portugal, que ficou juntamente com seu pae Dom Manoel de Portugal, primeiro conde de Vimioso, na batalha de Alcacer em Africa, servindo e seguindo a el-rei Dom Sebastião. Com esta senhora esteve casado alguns annos, sem d'ella ter mais que uma filha, que falleceu de pouca idade; até que ambos de commun consentimento fizeram um divorcio santo, e se metteram na religião. — Sobre o motivo proximo que

ram para uma resolução tão notavel, ouvimos falar amente; porém tomando informação de pessoas d'isso tinham certa sciencia, achamos que foi o ninte: Moravam na sua quinta de Almada, e succu que estando ausente Manoel de Sousa Coutinho, ou o padre Frei Jorge Coutinho seu irmão um dia cunhada D. Magdalena; estando ambos praticando deram recado que lhe queria um Peregrino, que ia de fóra do reino. E mandado vir á sua presen- disse:— Senhora, sou portuguez, fui por devoção ar os logares santos de Jerusalem, e querendo-me alzar pera este Reino, me foi demandar um homem uguez, segundo se colhia do seu falar, o qual de- de se informar de quem eu era, e como vinha pera tugal, me encommendou que passasse por esta vil- e sendo vossa mercê viva lhe dissesse, que ainda lá vivia quem se lembrava de v. mercê. Isto é o me trouxe aqui. Ficou D. Magdalena suspensa, ndo este recado, e perguntou que estatura de cor- que feições e que côr de rosto tinha o homem de n déra aquelle recado? O peregrino foi descreven- dos os accidentes pessoaes assi como os tinha visto os olhos; e tudo quanto quadrava ao vivo, á pes- de Dom João de Portugal. Deu um desmaio a D. gdalena de Vilhena, o que vendo o Mestre Frei ge Coutinho levantou-se e saiu com o peregrino a sala de fóra, aonde havia muitos quadros, entre uaes estava tambem o retrato de Dom João de tugal, e disse ao Peregrino:— Se virdes a imagem

d'aquelle homem que vos deu o recado em Jerusa
conhecel-o-heis? respondeu que sim; e correndo
olhos pelos quadros sem demora, apontou para o
dro de Dom João de Portugal, dizendo, que o ho
que lhe falára, todo se parecia com aquella imag
e com isto se despediu. — Este foi o motivo que h
para se apartar Manoel de Sousa Coutinho de D.
gdalena de Vilhena, depois de viverem tantos a
tão bem casados: porque chegando elle de fóra,
lhe relatou tudo o que tinha passado com o peregr
e o mais que tinha visto seu irmão o Mestre Frei
ge, e assi que visse o que na materia se devia f
Não se suspendeu, mas respondeu logo dizendo:
agora, senhora, vivi em boa fé com vosco; e cre
vós que na mesma vivestes commigo; porque f
vós que não casarieis outra vez se não tivereis
certa a morte de vosso primeiro esposo Dom Jo
Portugal; porém se foi engano incuipável, ou i
ordem dê Deos pera escolhermos melhor vida, c
logo para sempre nos apartemos. Não daremos de
boa conta a Deos, se he ordem sua, que estas sei
tem por alvo, o que mais he perfeição; e nem a
ao mundo, se ficarmos n'elle apartados; o que
convém he fugir para o sagrado da religião. Não
giremos de todo ao mundo, se fugirmos para
possamos vêr seus tratos, convém apartar d'ell
sorte, que nem nos veja mais, nem o vejamos. C
minho está franco; pois um penhor que tivemo
Deos servido de o levar para si em tenros annos;

no céo, assi o creio, pera lá nos chamam as saudades; a idade já nos desengana; a vaidade do mundo a vozes clama; a occasião presente nos obriga; o exemplo dos Condes de Vimioso, que com santo divorcio se retiraram, elle para o convento de Bemfica, ella para o do Sacramento, novo espelho de perfeição, exemplar escondido de virtude, em tudo, deleitoso jardim pera o Céo, nos convida e anima juntamente o seguir seus passos pelos mesmos caminhos: esta eleição parece necessaria, este emprego julgo melhor. — Mal tinha acabado de falar com mais viva eloquencia, quando Dona Magdalena se mostrou em tudo mui conforme, sem o minimo signal de sentimento, porque lhe ditava o juizo anteriormente, e a vontade abraza tudo quanto estava ouvindo. Tinham os Condes de Vimioso Dom Luiz de Portugal e Dona Joanna de Mendonça, fundado aquelle tempo o Mosteiro do Sacramento, que ainda estava junto ao Postigo do Arcebispo, abaixo de Sam Vicente de Fóra, aonde a condessa professára; e o onde estava em Sam Domingos de Bemfica; seguiram ambos a mesma derrota, Dona Magdalena tomou habito no Sacramento, e Manoel de Sousa Coutinho em Sam Domingos de Bemfica; e pela grande amizade que tinha com o Conde, até o nome de Manoel renunciou e tomou o nome de Luiz: ella se chamou Soror Magdalena das Chagas, e emquanto viveram não se viram mais, nem se falaram, nem ainda se trataram por escripto.» (1) É esta a lenda pura de Frei Luiz

(1) Frei Antonio da Encarnação, *Historia de S. Domingos*, art. II, no Prologo e Vida de Frei Luiz de Sousa, ed. de 1652.

de Sousa, como corria no seculo xvii, recolhida por Frei Antonio da Encarnação de pessoas *que d'isso tinham sciencia certa*. Ácerca do credito que elle merece, basta saber que foi Vigario do Convento do Sacramento, aonde viveu D. Magdalena de Vilhena, vindo em 1650 a ser Prior de Bemfica, aonde haveria dezoito ou vinte annos que morrera Frei Luiz de Sousa. (1)

Garrett tornou Frei Luiz de Sousa mais politico, D. Magdalena de Vilhena mais apaixonada, sua filha morta só depois da catastrophe, e o Peregrino vindo a ser o proprio Dom João de Portugal. Todos estes toques eram indispensaveis para dar vida ao drama, e tirar-lhe essa monotonia sinistra do monachismo. O typo do velho escudeiro Telmo-Paes pertence inteiramente a Garrett; representa um passado incerto e tenebroso que ameaça constantemente a felicidade presente. No drama a filha de Manoel de Sousa chama-se Dona Maria de Vilhena, e na lenda monastica é Dona Anna. Em uma nota Garrett explica o motivo da alteração: «Francisco de Santa Maria chama Dona Anna, e eu Dona Maria de Noronha, fundado na grande auctoridade de meu tio Dom Frei Alexandre, que assim o tinha emendado no exemplar do seu uso, e era homem de escrupuloso rigor em todos os pontos.» (2) Em tudo o mais Garrett seguiu os dados biographicos

(1) D. Francisco Alexandre Lobo, *Obras*, t. II, p. 111.

(2) Not. G, p. 185.

duzidos pelo Bispo Lobo; para o final do primeiro to dava a historia e a reminiscencia do theatro am-lante da Povia o incendio da casa de Manoel de usa em Almada; para fechar o segundo acto lá es-a a lenda com o apparecimento fatal do peregrino Jerusalem; no terceiro acto Garrett eleva-se á al-a do genio: D. Maria, sobrevive para coroar a ca-trophe morrendo de vergonha diante da tremenda relação da existencia do primeiro marido de sua mãe. jamos como Garrett dispôz todos estes elementos.

Dona Magdalena de Vilhena está em Almada, ca-la com Manoel de Sousa Coutinho; o fructo d'aquel-felicidade é uma filha de treze annos de idade, D. aria de Noronha. Magdalena tem o seu marido au-ite, e um presentimento vago de tristeza vem ennu-r-lhe a alma. Estava a tarde no fim. O velho escu-iro Telmo apparece, aio fiel do seu primeiro marido om João de Portugal, morto havia vinte annos em frica na malaventurada expedição de Dom Sebastião.

presença do escudeiro, o andar sempre a avivar a emoria do seu primeiro amo, e elle ter a crença de ue vivo ou morto Dom João de Portugal ha de vir o captiveiro, fazem nascer em Dona Magdalena esta ressão que ás vezes a assalta. O susto augmenta-se om receio de que o venha a saber sua innocente filha, pede a Telmo para que nunca lhe fale n'estas cousas.

bella a situação em que Dona Magdalena se justifi-, dizendo que empregara todos os meios para certi-ar-se se Dom João de Portugal estaria vivo:

MAGDALENA: Tudo foi inutil; e a ninguém mais ficou restan-
de duvida.

TELMO: Senão a mim.

MAGDALENA: Davida de fiel servidor, esperança de leal ami-
go, meu bom Telmo! que diz com vosso coração, mas que tem
stormentado o meu... E então sem nenhum fundamento, sem
o mais leve indício... Pois disse-me em consciencia, dissi-me
de uma vez claro e desenganado: a que se apega esta vossa cre-
dulidade de sette... e hoje mais quatorze... vinte e um annos?

TELMO, (gravemente): A's palavras, ás formaes palavras
d'aquella carta escripta na propria madrugada do dia da bata-
lha, e entregue a Frei Jorge que vol-a trouxe. *Vivo ou morto,*
restava ella, vivo ou morto... Não me esqueceu uma letra d'a-
quellas palavras; e eu sei que homem era meu amo para as es-
crever em vão: *vivo ou morto, Magdalena, hei de vêr-vos pelo*
menos ainda uma vez n'este mundo. Não era assim que dizia?

MAGDALENA, (aterrada): Era.

TELMO: Vivo não veio... inda mal! E morto... a sua sina,
a sua figura...

MAGDALENA (possuida de grande terror): Jesus, homem!

TELMO: Não vos appareceu, de certo.

MAGDALENA: Não; credo!

TELMO, (mysterioso): Bem sei que não. Queria-vos muito;
e a sua primeira visita, como de rasão, seria para minha saõ-
ra. Mas não se ia sem apparecer tambem ao seu aio velho.

MAGDALENA: Valha-me Deos, Telmo! Conheço que desar-
razoes, e contudo as vossas palavras metem-me um medo...
Não me faças mais desgraçada.

Esta scena é na realidade shakspereana. Garrett
elevou-se a ella porque se approximou da grande poe-
sia da natureza, que guardara em uma reminiscencia
da infancia. Era assim que no lar domestico, na quia-
ta do Castello, quando tinha nove annos, lhe falava
uma velha mulata que o adormentava, chamada Rosa
de Lima. (1)

(1) Vid. supra, p. 123.

a Magdalena de Vilhena continúa receiosa, avanece-se esta sombra com uma preocupação a demora de seu marido, sendo já noite fechando a peste em Lisboa e o *tempo das alterações*. O velho Telmo vae ao Convento dos Do perguntar a Frei Jorge, irmão de Manoel de se ha alguma novidade. Dona Maria apparecera o o romance da batalha de Alcacer, e fica facompanhia a sua mãe; a segunda vista de que é a rara intelligencia e sensibilidade que a meste treze annos manifesta hão de ser para ella alidade. Frei Jorge viera do convento tambem com a demora de Manoel de Sousa; traz uma que prepara o lance final do acto, diz que o Dom Miguel de Castro, vem fugido da peste r-se no seu convento; o Bispo era o presidente-verno posto por Philippe de Castella. Pouco entra Manoel de Sousa com uma perturbação a; sabe que o governo dos traidores vem estase na sua casa para gosar os ares puros de Al-Diz a sua mulher que é necessario saírem todos ie os governadores cheguem. Magdalena hesiquer ir morar na casa que fôra de seu primeiro ideias aziagas lhe occorrem; mas o tempo urge, rnadores estão prestes a entrarem em casa, e de Sousa, levado pelo pundonor portuguez e contra essa expoliação, lança fogo ao bello re-Almada, em que passara os mais felizes annos . O acto termina admiravelmente. Segundo a

biographia, Manoel de Sousa Coutinho andou hom-
siado por causa d'esta solemne affronta ao governo de
Castella. Garrett aproveitou-se com um grande tino
d'esta situação capital.

O seguinte acto passa-se no palacio que fôra de
Dom João de Portugal, primeiro marido de Dona Ma-
gdalena de Vilhena. Segundo a historia, Manoel de
Sousa estava na America, entregue a operações com-
merciaes; no drama a sua ausencia é devida ao homi-
sio em uma quinta de alem do Alfeite. A innocente
Dona Maria traz a custo o escadeiro Telmo Pass a
uma sala escura para que lhe diga de quem é o retra-
to que tanto perturbou sua mãe, ao entrar desconida
n'aquella casa. Telmo hesita, tartamudeia; porém Ma-
noel de Sousa apparece embuçado como quem vem do
seu escondrijo, e responde: «Aquelle era Dom João de
Portugal, um honrado fidalgo e um valente cavallei-
ro.» E fica conversando com a filha para lhe desvane-
cer preocupações, e á espera que Dona Magdalena
acorde. Frei Jorge chega a dar parte a seu irmão de
que está livre das suspeitas dos governadores e de Mi-
guel de Moura, e vem convidal-o para ir com elle agra-
decêr ao Arcebispo, que está de volta de Lisboa. Dona
Maria pede com fervor a seu pae para que a leve com-
sigo; quer visitar no Convento do Sacramento Dona
Joanna. O unico obstaculo era o estado de abatimen-
to em que sua mãe estava. A final D. Maria obtem a
licença, sua mãe receia ficar só, mas Frei Jorge a ale-
ta, e não sáe com Manoel de Sousa. Quando Magda-

Ela lhe confessa os grandes sobresaltos em que anda, annuncia-se a chegada de um Romeiro, que pretende falar-lhe. O lance está á altura de Shakespeare, mas pertence á tradição monastica do seculo xvii; o talento de Garrett faz do Romeiro o proprio Dom João de Portugal. A mensagem que o Romeiro vae dando, penas leva a crêr que ainda existe o primeiro marido de D. Magdalena; mas as respostas á promettida projecção de Manoel de Sousa, fazem sentir que elle está resente :

FREI JORGE: Deos quiz trazer-vos á terra de vossos paes; quando for sua vontade ireis morrer socegado nos braços de vossos filhos.

ROMEIRO: Eu não tenho filhos, padre.

FREI JORGE: No seio da vossa familia.

ROMEIRO: A minha familia... já não tenho familia.

MAGDALENA: Sempre ha amigos...

ROMEIRO: Parentes!... Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua felicidade com ella: hão de jurar que me não conhecem.

MAGDALENA: Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?

ROMEIRO: Necessidade pode muito... Deos lh'o perdoará, e poder!

MAGDALENA: Não faças juizos temerarios, bom romeiro.

ROMEIRO: Não faço. De parentes, já sei mais do que queria: amigos, tenho um; com esse conto.

FREI JORGE: Já não sois tão infeliz.

MAGDALENA: E o que eu poder fazer-vos, todo o amparo e consalho que poder dar-vos, contaes commigo, bom velho, e com o meu marido, que ha de folgar de vos proteger...

ROMEIRO: *Eu já vos pedi alguma cousa?*

É n'esta comprehensão da alma que se revela o artista; pela primeira vez se lhe abriu á intelligencia o

mundo moral; o dialogo eleva-o successivamente a uma altura que torna o final sublime:

MAGDALENA, (aterrada): E quem vos mandou, homem?

ROMEIRO: Um homem foi, e honrado homem... a quem unicamente deví a liberdade... a *ninguem* mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.

MAGDALENA: Como se chama?

ROMEIRO: O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a *ninguem* no captiveiro.

MAGDALENA: Mas enfim, dizei vós...

ROMEIRO: As suas palavras, trago-as escriptas no coração com as lagrimas de sangue que lhe ví chorar, que muitas vezes me caíram n'estas mãos, que me correram por estas faces. *Ninguém* o consolava, senão eu... e Deos! Vêde se me esqueceriam as suas palavras.»

É então que Frei Jorge o leva á sala dos retratos, pergunta-lhe se entre aquelles quadros visse a figura de quem o mandou se o reconheceria. O Romeiro aponta insensivelmente para o retrato de Dom João de Portugal; Frei Jorge pergunta-lhe outra vez attonito: «Romeiro, romeiro, quem és tu?» e elle responde apontando para o retrato: «Ninguém».

Se Garrett tivesse seguido servilmente a lenda monachal, aqui acabava o drama, por que o Romeiro desaparece, e não se torna mais a falar d'elle. Mas a existencia de uma filha do casamento de Manoel de Sousa, e a presença de Dom João de Portugal, prestam elementos para o acto final, ainda melhor do que os dois primeiros. Os terrores de Manoel de Sousa, ao vêr que sua filha vae ficar sem pae e sem mãe, coberta de opprobrio, ferida de repente na sua candura e sensibilidade; o en-

contro do Romeiro com o seu velho aio Telmo Paes; a profissão de Manoel de Sousa e sua mulher, recebendo habito de Sam Domingos, e sua filha entrando desairada na egreja a pedir que declarem que ella não é lha do crime, e a sua morte repentina e de vergonha o vêr surgir o Romeiro no templo não tem eguaes na litteratura moderna da Europa. O pedido do Romeiro a Telmo para que vá salvar-os, declarando que elle é impostor, um aventureiro mandado pelos inimigos de Manoel de Sousa, lançam sobre o quadro uma sombra indefinivel em que o espirito se perde. Tinha razão Edgar Quinet, quando no livro *Vacances en. Espagne* aconselhava aos francezes que traduzissem este drama de Garrett. O apparecimento de *Frei Luiz de Sousa* em 1843 era o mais eloquente prottesto do restaurador do theatro contra aquelles que corrompiam a sua obra com os exageros do Ultra-Romantismo.

Em 1844 escreveu Garrett uma comedia, imitada do francez, e com certeza por instancias e pedidos. O *Tio Simplicio* foi representado a 11 de Abril d'este anno por uma sociedade de curiosos; o poeta explica o motivo da sua composição: «*O Tio Simplicio* foi composto para a abertura do elegante theatro da sociedade chamada Thalia, onde concorrem como actores e espectadores as primeiras pessoas e as principaes familias do reino. O auctor é vice-presidente d'aquella sociedade e como tal quiz brindar com uma composição nova.» Da comedia *Falar verdade a mentir*, representada a 7 de Abril de 1845, diz: «A ideia geral

tambem é do repertorio francez, como a antecedente..
Egualmente foi composta esta peça para o Theatro de Thalia, e n'elle representada com muita acceitação applauso. » Esta comedia é livremente imitada do *Menteur véridique*, vaudeville de Scribe, representado pela primeira vez em Paris no Gymnasio dramatico a 24 de Abril de 1823. (1) Garrett christou os personagens *Franval* em Braz Ferreira, *Lucie* em Amalia, *Edouard de Sainville* em Duarte Guedes, *Lolive* em José Felix, *Comte de Saint Marcel*, General Lemos, *Rose*, Joaquina; apparecem tambem um laçao e criado sem libré, tirados da comedia de Scribe. O elogio de Garrett está na superioridade do chiste; a lingua portugueza é riquissima nas expressões chulas e de giria com que Garrett nacionalizou a comedia franceza. Infelizmente o expediente usado por Garrett com tanta franqueza, foi o unico adoptado pela mocidade portugueza; mudaram os nomes dos personagens e os logares da acção, e declararam-se originaes, a ponto de votarem Garrett ao esquecimento, depois da sua morte. Herculano revoltava-se contra esta negra vileza. Restam de Garrett mais duas comedias, intituladas *As Prophecias de Bandarra*, e o *Noivado no Dá-Fundo*, ou *Cada terra com seu uso e cada roca com seu fuso*. No meio d'estes trabalhos de composição, gastou o poeta toda a sua actividade na criação do Conservatorio e na edificação do Theatro. Garrett teve o prazer de

(1) *Theatro de Scribe*, t. vu, p. 201. Ed. 1855.

r representado a sua ultima comedia *A Sobrinha do Marquez*, em o novo theatro de Dona Maria II, a 4 de abril de 1848. A edificação d'este theatro na praça do Rocio, sobre as ruinas do palacio da Inquisição, era triumpho da sociedade burgueza, que sacudia o peddello do machinismo; ainda assim foi preciso vencer os preconceitos da ignorancia, e os apodos dos retardatarios. Castilho ridicularisou a obra chamando-lhe theatro Agrião, titulo grotesco do theatro de D. Maria II, tirado do facto de ser fundado sobre estacaria, por causa do terreno humido e quasi pantanoso. Garrett acceitou o apodo, dizendo no *Arco de Sant'Anna*, que a letra dos nossos hymnos politicos devia «passar á posteridade gravada... na fachada do Theatro Agrião...» (1)

Alí se representou a Comedia *Sobrinha do Marquez*, fundada sobre o equivoco de D. Marianna de Alva, sobrinha de Pombal passar por sobrinha de um negociante de atacado Manoel Simões, e de Dom Luiz Tavora, affectar egualmente o mesmo parentesco. O Marquez quer aliar a sobrinha com a casa dos Tavoras, quem trucidara, porque sabe que depois da morte de Dom José, fica sem valimento, e d'esse modo evita ser perseguido. D. Marianna e Dom Luiz amam-se tanto quanto se crêem fidalgos, e aóborrecem-se quando cada um julga o outro sobrinho do mercieiro Manoel Simões. O preço do casamento, que o Marquez offere-

(1) Tom. II, cap. XXV.

Marianna de Mello. O final da comedia é natural e deixa uma impressão de desagrado ideal nunca pôde ser representado por uma fignidade. Apesar d'isto, Garrett mostrou-se xonado poeta lyrico nas *Folhas caídas*, revel si indiscreta das suas aventuras de amor; fô timo e mais fogoso canto, morrendo em Lisboa Dezembro de 1854.

Vimos até aqui como elle trabalhou para de uma litteratura dramatica em Portugal; como conseguiu fazer por algum tempo revi dição de Gil Vicente, logrando por meio d'el aiasmar os politicos e alevantar o edificio d portuguez.

LIVRO X

FUNDAÇÃO DO THEATRO MODERNO

durante a idade media perdera-se a ideia do theatro classico na Europa; sómente as informes representações populares feitas pelos histriões das encruzilhadas tinham a tradição, esquecida até aos primeiros annos da renascença. Este facto deu-se em Portugal com a fatalidade da historia. Creado entre a pompa das reaes, ennobrecido nos serões dos paços da Real do Castello, e de Almeirim, quando os desastres da guerra afastaram a alegria das festas dramaticas, e as marchas acompanharam a moda das côrtes, que tinham sómente as *Operas* e *ballets*, o Theatro nacional desceu aos *Pateos* e *côrros* da plebe, e aí se conservou esquecido, á espera de um genio que tivesse a coragem da alma portugueza, e viesse dizer ao pobre

Lazaro: *Surge et ambula*. Muitos foram os chamados para esta grande obra de resurreição, mas poucos a levaram a cabo. Antonio José, Nicolau Luiz, Manoel de Figueiredo, e Garção, comprehenderam a necessidade de dar vida a este engeitado da realeza, a este reprobado do catholicismo; trabalharam para o alevantar, invocaram os manes de Gil Vicente e de Ferreira, mas a tradição ficou surda, inanimada. Não lhes faltava a intuição da arte, faltava-lhes sim a comprehensão do seu tempo. Restaurar o theatro portuguez não era sómente pôr em voga uma dada fórma litteraria, era mais, era começar pelo theatro a revolução social, inaugurada em 1832 pelo immortal Mousinho da Silveira. Já depois de consolidados os trabalhos e reformas politicas d'este martyr da liberdade, é que o theatro foi considerado como uma necessidade moral da nossa sociedade, e uma escola para doutrinar a renovação dos costumes.

CAPITULO I

O Theatro nacional (1836-1854)

barracões do Bairro Alto, do Becco da Comedia, do Pateo do Patriarcha, Salitre e Ruados Condes.—Creada a litteratura dramatica, era preciso fundar um local digno da sociedade moderna. Fim da guerra civil. Os edificios das extinctas ordens monasticas. — Primeira renovação artistica: o Decreto de 5 de Maio de 1835. Morte de Agostinho José Freire. — Esforços do Governador civil Larcher em Janeiro de 1836 para a fundação de um Theatro por accionistas.— O terreno da Annunciada. — A revolução de 1836; Manoel Passos no poder.—A Portaria de 28 de Setembro de 1836: Garrett nomeado para propôr um plano de restauração do theatro portuguez.—O Relatorio de Garrett, de 12 de Novembro de 1836. — O Decreto de 15 de Novembro de 1836, creando a Inspecção geral dos Theatros e espectaculos nacionaes, o Conservatorio da Arte Dramatica, e a formação de uma Sociedade para a fundação do theatro.

Em 1836, trez annos depois do triumpho da causa constitucional, é que apparecem as primeiras leis destando a restauração do theatro; não bastava secular a sociedade abolindo as Ordens religiosas, nem emancipar a terra extinguindo os Foraes, nem garantir o trabalho abolindo os Dizimos, nem tornar effectivos os direitos nivelando as classes, acabando com os privilegios e criando um Processo com publicidade; a restauração do Theatro era como o primeiro desabafo da independencia moral.

O homem que primeiro apostolou esta profunda mudança, tinha tido uma mocidade corrompida por uma cultura classica fradesca, mas que durante os

annos de desterro pelas principaes cidades da Europa assistira ao movimento do Romantismo, e aprendêra conhecer como se dá vida ao genio de uma nacionalidade. Cabe esta gloria a Garrett, e é o seu unico titulo de immortalidade. Ao passo que trabalhava na redacção da lei administrativa, revolvia na mente as formulas mysteriosas com que havia de evocar um morto de seculos—o Theatro. Possuia mais do que Antonio José, do que Garção ou do que Antonio Xavier, uma educação artistica e acima de tudo a comprehensão do seu tempo; este condão fizera tambem de Gil Vicente o primeiro creador do nosso theatro. Foi por isto que o theatro portuguez se levantou e teve vida, enquanto viveu Garrett. Regressando a Portugal depois de ter visto os sumptuosos theatros de Londres e de Paris, encontrou Garrett o theatro nacional acantado nos barracões do *Bairro Alto* e do *Becco da Comedia*, vergonhosamente sumido no *Pateo do Patriarcha*, nos pardieiros do *Salitre* e da *Rua dos Condes*; tendo por actores borrachos sem consciencia, que declamavam por melopêa e que não comprehendiam o que era um character; o repertorio condizia com o mais, reles traducções de maus dramas francezes, apimentados com obscenidades. Garrett comprehendeu que tínhamos para com o theatro nacional uma divida em aberto de quatro seculos. A natureza do mal indicava a ordem dos remedios:

1.^o Criar o Drama portuguez; educar a mocidade para dedicar-se ao estudo e creação da scena. Á ma-

a de França e Inglaterra, organizar um *Conservatório dramático*.

2.º Inspeccionar os theatros do reino, moralisal-os, civilisal-os, para os tornar dignos de respeito, e serem rebidos como escola. Em França tambem existia a *Academia dos Theatros*.

3.º Levantar um edificio digno das tradições do teatro nacional, a par da ideia de instituição social, se lhe ligava na Europa.

Estes tres problemas, occuparam a attenção de Garrett no meio dos trabalhos politicos; em relação com os homens do poder, achava-se em condições para conseguir o intento; para o edificio do theatro haviam bastantes conventos das ordens religiosas desamortizadas em 1834. O mais difficil era educar uma intelligencia forte e creadora, que nem comprehendia a transformação que se dava em volta de si. Garrett seguiu tudo, ao menos temporariamente. Fez um pouco de tudo. Depois da sua morte, as cousas voltaram ao natural, a mediocridade ficou mediocridade.

Logo em 1835, o primeiro signal de que acordava Portugal a vida artistica, fôï o Decreto de 5 de Maio d'este anno, referendado por Agostinho José Pereira, para «*promover a Arte da Musica e fazer apparecer os talentos, que para ella apparecem.*» Na boa fé de revolucionarios, as leis eram dictadas para manter os governos, mas para acudir ás necessidades moraes do povo. O Seminario da Igreja Patriarchal da Lisboa foi convertido ou substituido

por um Conservatorio de Musica. Nas aulas abertas ao publico se começou a ensinar musica sacra «*própria dos officios divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro italiano.*» (1) Por este artigo se vêem já as providencias remotas com relação ao theatro. A Direcção do Conservatorio de Musica foi dada ao primeiro artista portuguez moderno João Domingos Bomtempo; o archivo musical, da Bibliotheca Publica aonde se guardára com a extincção do Seminario, passou para o Cartorio da nova Instituição, para ser «*augmentado pelo Director geral com todas as peças notaveis dos authores modernos assim naturaes como estrangeiros.*» (2) Nomearam-se professores: da aula de Preparatorios e Rudimentos, José Theodoro Hygino e Silva; de Instrumentos de latão Francisco Hukenbuk; de Instrumentos de palheta José Avelino Canogia; de Instrumentos de arco João Jordani; de Orchestra, o presbytero José Marques; e de Canto, Antonio José Soares. (3) Sobre o merecimento d'estes artistas, merece consultar-se o bello livro do snr. Joaquim de Vasconcellos sobre os *Musicos Portuguezes*.

A obra encetada por Agostinho José Freire foi interrompida por um desastre. Começava a realisar-se a prophesia de Mousinho da Silveira: a divisão dos par-

(1) Lei de 5 de Maio de 1835, art. 7.

(2) Id., art. 8.

(3) Id., art. 10.

los ia principiando a comprometter a causa constitucional. A 2 de Setembro de 1836 foi a revolução amada *Septembrista*, da qual veio a resultar o assassinato de Agostinho José Freire no caminho de entra, e a elevação de Manoel da Silva Passos ao poder. O novo ministro era natural do Porto e patricio de Garrett; facil foi para o artista aliciar o politico para a obra de renovação; Passos Manoel angariando a popularidade em artigos de jornal que elle proprio escrevia, conheceu que o pensamento de Garrett servia o seu intento.

A morte de Agostinho José Freire é um facto sobre o qual a historia já pôde decidir com imparcialidade; a perda do secretario e presidente das côrtes de 1822 foi uma ruina nacional. Agostinho José Freire não recebeu pelos seus grandes trabalhos melhor compensação do que Mousinho da Silveira! E a estas duas cabeças politicas e estrategicas deveu Portugal a sua liberdade e todas as grandes reformas. Mousinho da Silveira morreu por causa da ingratidão imperial; Agostinho José Freire é assassinado por um tiro saído d'entre uns ambieiosos revoltados na Pampulha. A emigração ensinou a este grande ministro quaes as reformas de que Portugal carecia. Depois do restabelecimento do governo absoluto, e da aviltante jornada de Villa Franca, Agostinho José Freire emigrou para Jersey, percorrendo depois a França, Inglaterra, Allemanha e toda a Suissa. Dava-se n'este periodo a grande renascença da litteratura moderna, chamada o Ro-

mantismo. Com o regresso de D. Miguel a Portugal. Agostinho José Freire teve segunda vez de refugiar-se no estrangeiro: «N'esta segunda expatriação, com na primeira, tão inimigo da ociosidade como do despotismo, o nobre emigrado empregou utilmente o seu tempo viajando por toda a Europa, assistindo ás preleções de varios sabios e cultivando a communicação de distinctos litteratos, que n'elle não só amavam a polidez de suas acções, as graças do seu espirito e a sua vasta instrucção, mas tambem veneravam o celebre orador e o Presidente das Cortes Portuguezas.» (1) Este facto explica o pensamento que ditou a Portaria e Instrucções de 18 de Fereveiro de 1835 para a formação da Academia de Bellas Artes em Lisboa e os Decretos de melhoramentos na Bibliotheca publica. A Agostinho José Freire, pelos seus brilhantes planos estrategicos, se deveu o triumpho definitivo da causa constitucional. Elle fez adoptar o plano que levou ao Algarve uma força de 2500 homens que saíram do Douro a 22 de Junho de 1833, d'onde resultou o ser tomada Lisboa a 24 de Julho d'esse mesmo anno. O Decreto de 31 de Janeiro de 1835 confessa publicamente estes factos. Por tudo isto, Dom Pedro IV aconselhara a sua filha uma confiança illimitada em Agostinho José Freire. Deu isto causa á sua morte. Vendo-se por todos os lados assaltado por aquelles que abusavam da liber-

(1) *Resumo historico da vida e tragico fim de Agostinho José Freire*, p. 9. Lisboa, 1837.

dade, demittiu-se de todos os cargos publicos que exercia depois da chamada revolução de Setembro. Chamado ao Paço na manhã de 4 de Novembro de 1836, assaltaram-lhe a carroagem no sitio da Pampulha, dilaceram-no com tiros e arrebataram-lhe todas as decorações que trazia, sendo d'ali lavado o corpo quasi nú em um maca para a vala commum. D'esta immensa catastrophe, complemento de sedição de Setembro resultara a entrada de Manoel da Silva Passos nos conselhos da corôa, aonde em Relatorio de 26 de Novembro de 1836, dizia: «Duas revoluções tiveram logar em menos de dois mezes, e sem embargo *não consta de um só crime ou excesso praticado.*» Estes phenomenos de somno de consciencia são precursores da extincção do senso moral e da morte de um povo. Durante o governo de Agostinho José Freire se emprehenderam os primeiros esforços para a fundação do Theatro nacional.

Em Janeiro de 1836 era Governador Civil de Lisboa Joaquim Larcher; talvez em coadjuvação do pensamento de Agostinho José Freire, tratou elle de organizar uma associação, para por meio de acções comprarem o terreno para a edificação de um theatro nacional. Chegou a formar um plano e proposta de meios; examinaram os terrenos para se escolher o local apropriado; redigiram-se as condições da companhia, indicaram os nomes dos cavalheiros que acceitariam o convite para subscriptores, e ponderou-se que o terreno da Annunciada, aonde fica o theatro da

Rua dos Condes era o que estava mais nas condições para o publico e para a empresa dos accionistas. Joaquim Larcher consultára também Garrett, e como Governador civil de Lisboa, remetteu ao Governo um Officio datado de 28 de Janeiro de 1836, acompanhando uma memoria com o resultado de todos os seus trabalhos. O pensamento era bom, e devia de ser acolhido por Agostinho José Freire, que em 5 de Maio de 1835, decretára a erecção de um Conservatorio de Musica, aonde se recommenda o estudo de musica do theatro italiano. Agostinho José Freire não teve tempo de dar força de lei a tão excellente projecto. N'esse mesmo anno de 1836 rebentou a revolução de *Setembro* e Agostinho José Freire foi assassinado. Passos Manoel, logo a 28 de Setembro de 1836, tomando conhecimento do Officio de 28 de Janeiro, de Joaquim Larcher, e tendo entregado todos esses trabalhos ao seu patricio Garrett, encarregou-o por uma Portaria, de organizar um plano para a restauração do Theatro portuguez. Reproduzimos aqui esse documento legal, pela sua importancia historica: «Manda Sua Magestade a Rainha, que João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, proponha, sem perda de tempo por esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organização de um Theatro nacional n'esta Capital, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilisação e aperfeiçoamento moral da nação portugueza, e satisfaça aos outros fins de tão uteis estabelecimentos; informando ao mesmo tempo ácerca

das providencias necessarias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. E espera Sua Magestade que o dito João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, no desempenho d'esta commissão se haverá com o zêlo e intelligencia que são proprias do seu patriotismo e reconhecidos talentos. Palacio das Necessidades, em 28 de Setembro de 1836. — *Manoel da Silva Passos.*» Por Officio de 4 de Outubro d'este mesmo anno lhe foi entregue todo o processo formado por Joaquim Larcher para esta grande obra. Pela Portaria supra se vê a natureza da commissão, em harmonia com as ideias de Garrett, e talvez por elle redigida:

1.º Fundar um Theatro nacional. (Plano da edificação.)

2.º Organisar o Theatro, o qual sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilisação e perfeiçoamento moral da nação. (Ideia de um *Conseratorio.*)

3.º Informar sobre as providencias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. (*Inspecção geral dos Theatros.*)

Sem perda de tempo, e logo a 12 de Novembro de 1836 apresentou Garrett um projecto de lei, que foi convertido em Decreto, com um Relatorio, em que elle mistura a sua personalidade, como em tudo o que escreveu, e em que sacrifica a historia á bajulação de auctor. Transcrevemos alguns trechos em que Garrett descreve o seu estado moral: «Valetudinario e achaca-

do de corpo e espirito, que ambos quebrei e consummi no serviço de Vossa Magestade, e pela santissima causa da liberdade da minha patria, peza-me não poder já empregar em serviço tanto de meu gosto e tanto de meus habitos e sympathias, senão restos de desejo que não entibiaram, e recordações bem apagadas já dos projectos e estudos da minha primeira e ditosa idade, que uma e outra me parecem agora quasi como um sonho afortunado e impossivel, no meio das calamidades, das agitações e anxiedade porque ha treze annos todos os portuguezes temos passado, que se não pode dizer vivido.—Foi mister um esforço de animo bem difficil, e uma contracção bem violenta do espirito, para o trazer, em tempos como estes, aos suaves pensamentos das bellas artes, que, é verdade, em nenhuma desgraça nos abandonam: que até de mim posso dizer, que nos carceres e degredos, em que tantos annos andei por ser fiel a Vossa Magestade e á causa da civilisação e liberdade do meu Paiz, me desampararam nunca, mas que certas nos abandonam a todos sempre no meio das discordias civis.» Garrett foi o primeiro que inaugurou em Portugal o estylo nos documentos officiaes: n'estas ultimas linhas refere-se á luta civil d'onde resultou a morte de Agostinho José Freire, e á difficuldade de chamar a attenção do governo revolucionario para questões d'arte. N'este Relatorio, Manoel da Silva Passos é classificado lisongeiramente como «o *Ministro mais sinceramente patriota chamado aos Conselhos da corôa, e o primeiro que de coração e puro zelo se ten*

dado a melhorar radicalmente a sorte de nossa desgraçada terra.» Em um Relatorio sobre a restauração do theatro cabia perfeitamente uma synthese historica; Garrett tinha poucos elementos para isto; viu apenas o que bastava para lisongear Dona Maria II: «Senhora, o theatro portuguez nasceu no palacio dos nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros paizes.» Antes dos Autos palacianos, existiram Autos do Natal e da Paixão das festas populares, prohibidas pelas Constituições dos Bispados; quando Gil Vicente foi á côrte de Dom Manoel representar o *Monologo do Vaqueiro*, foi mais como delegado do povo de Lisboa, que celebrara com estupendos festejos o nascimento de Dom João III; depois d'este primeiro Auto, Gil Vicente foi unicamente animado pela viuva de D. João II, Dona Leonor, senhora distincta á custa de quem se fizeram tambem em Portugal os primeiros trabalhos typographicos. Dom Manoel era boçal, e tolerou na sua côrte o theatro por andar em moda nas côrtes de Italia, Hespanha e França. O bafo e amparo que lhe deram foi a desgraça do pobre Gil Vicente, e a admissão do Concilio Tridentino com a criação do *Index Expurgatorio*. No periodo de Garrett acima transcripto rastreia-se a ideia de que foi em Portugal que nasceu o theatro europeu; em outro periodo falando da decadencia do theatro repete o mesmo pensamento: «Mas tudo nos tem sempre assimido, em Portugal, cujo fado é começar as grandes equi-

sas do mundo, vêl-as acabar por outros—acordarmos depois á luz— distante do facho que accenderamos, olhar á roda de nós—e não vêr senão trevas.» De todos os povos da Europa foi Portugal o ultimo que conheceu o theatro; bom será que se ignore esta infundada pretensão de prioridade. Comtudo Garrett torna a repetir: «Todos os povos modernos foram uns de pós o outro, *pelo caminho que nós encetamos*, adiantando-se *na carreira dramatica*: nós voltamos para traz, e perdemos o tino da estradã, que nunca mais acertámos com ella.» Coitados de nós se a Europa sabe que se disse isto! Era esta illusão de Garrett que lhe dava a pertinacia com que procurou avivar á tradição do theatro portuguez. Era um novo Rienzi.

O publico e o governo acreditava-o, quando dizia que Dom Manoel mandára descobrir a India, e *«tambem abrir a scena moderna da Europa!»* Os patriotas, não se oppozeram ás sommas decretadas para restaurar o Theatro portuguez, porque se tornava a pôr de pé em um novo regimen um dos maiores monumentos da gloria nacional. Essa grandeza era phantastica, mas a sua fascinação abafou a tenaz opposição utilitaria que se alevanta sempre em Portugal contra todas as cousas da Arte. O erro historico de Garrett dava em resultado um facto, que pareceria inexplicavel se não conhecessemos a causa—o desmoronamento e conspurcação dos nossos ricos monumentos de architectura ao mesmo tempo que se procurava dar vida a uma vaga tradição. Póde aqui dizer-se, a ignorancia de Garrett

foi credora. O Plano de Garrett apresentado a Manoel da Silva Passos, converteu-se em lei pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836.

Por este decreto foram creadas a *Inspecção geral dos Theatros e Espectaculos nacionaes*, o *Conservatorio da Arte Dramatica*, e a formação de uma *Sociedade para a edificação do Theatro*. É a contar d'este tempo que o peninsular Garrett desenvolve a maior actividade, impropria da sua natureza scismadora; até 1842 durou a sua lucta, cuja historia seguiremos através dos documentos legaes que existem.

CAPITULO II

Inspeção geral dos Theatros nacionaes

Estado moral dos actores. — As traducções obscenas dos dramas francezes. — Decreto de 2 de Novembro de 1836, nomeando Garrett Inspector geral dos Theatros. — Officio de 17 de Dezembro de 1836. — Proposta para a publicação de um Repertorio geral do Theatro portuguez. — As traducções que deviam ser feitas. — Decreto de 1 de Novembro de 1841, nomeando Joaquim Larcher Inspector geral. — O cargo de Inspector, segundo os Estatutos do Conservatorio.

Antes de conseguir a edificação do theatro portuguez e de educar uma sociedade capaz de continuar a nossa tradição dramatica, Garrett entendeu dever começar pelo mais facil: melhorar os theatros existentes. O estado da scena portugueza antes de 1836 era deploravel e abjecto; os actores tinham caído outra vez no desprezo da sua profissão, apesar da lei do Marquez de Pombal decretar a abolição da infamia; os actores saíam dos officios mechanicos para virem para o palco fazer o trabalho metaphysico da encarnação de um character. Em um artigo da *Chronica Litteraria* de Coimbra, escripto em 1840, se lê: «a muito custo ainda pisavam o palco scenico *homens que passavam o dia trabalhando com o martello ou sentados na tripeça.*» N'este mesmo artigo se fala do estado do theatro do Salitre: «O theatro do Salitre era o unico regular de Lisboa, e este mesmo, que mais se assimelhava a uma baiuca, do que a um logar do recreio publico, só era

«frequentado pela classe infima da sociedade; ali as
raças mais obscenas eram unicamente applaudidas, os
actos mais deshonestos os que melhor soavam áquella
platéa. No bello theatro de S. João da cidade do Por-
tugal, não era mais feliz a arte dramatica. A selecção dos
dramas estava a cargo de homens indoutos, e a exe-
cução d'essas mesmas peças era confiada a uma com-
panhia que mais do que uma vez appresentou em sce-
na actores embriagados.» (1) Ainda na primeira me-
tade do seculo XIX, o repertorio do theatro portu-
guez constava da repetição sorodia das comedias de
ordel do seculo XVIII moldadas pela escola de Anto-
nio José e de alguns dramas traduzidos por pobres
scriptores mercenarios. Correndo os Jornaes d'este
tempo lá encontramos no seu esplendor a farça de
Manoel Mendes, de Antonio Xavier, e as *Astucias de*
Zanguizarra, de Ricardo José Fortuna, «farça por-
tugueza do insípido entrecho e toda cheia de pouco
sentes equívocos». (2) As empresas theatraes, ain-
da durante os primeiros esforços de Garrett viam-se
obrigadas a recorrer «a quantas farças antigas por ali
se acham, sem attender muito á escolha.» (3).

Tambem em 1840 só tinham acceitação «as muito
ouvidas, e não muito modestas farças do principio
d'este seculo.» (4) Em 1806 passara o theatro do Sali-

(1) A. Brancamp, *Theatro portuguez*.

(2) *Jornal do Conservatorio*, p. 54.

(3) *Ibid*, p. 56.

(4) *Id. ibid*.

tre, que sempre conservára a tradição dramatica, da direcção do letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernandes para um certo Faria, que com a representação das *Covas de Salamanca* alcançou para cima de 25:000 cruzados; o theatro do Salitre tornou-se um asylo para os litteratos pobres, assalariados para trucidarem a lingua e a arte com traducções de dramas francezes. Entre estes traductores figuravam o Padre José Manoel de Abreu, e Ludovice, que procuravam traduzir o que havia de melhor. (1) Foi uma causa profunda para a decadencia do theatro, e secundariamente produziu o empobrecimento do Salitre.

Rebaixamento moral e incapacidade artistica dos actores, repertorio abjecto e sem ideia, e isto em *pateos* e barracões immundos, tudo concorria para que o publico considerasse o theatro como uma *casa* de protervia; com a implantação do regimen constitucional, a reacção absolutista procurava fortalecer-se com a moralidade annexa á divisa do trono e do altar; portanto, para inaugurar o theatro portuguez era necessario levantal-o á altura de uma grande e respeitavel instituição nacional; assim o trabalho preliminar devia ser o melhorar os miseros theatros existentes. Este pensamento fez crear a *Inspecção geral dos theatros*.

O primeiro artigo do Decreto de 15 de Novembro de 1836 dispunha:

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 8.

§ 1.º «E' creada uma *Inspecção geral dos theatros e espectaculos nacionaes*.

§ 2.º A inspecção geral dos theatros será immediatamente sujeita ao Secretario de Estado dos Negocios do Reino.

§ 3.º A *Inspecção geral dos theatros* será confiada a um Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria e conhecimentos especiaes n'este ramo.

§ 4.º As funcções de Inspector geral são todas gratuitas, e por ellas não haverá ordenado algum nem emolumentos.

§ 5.º Ao inspector geral incumbe: 1.º velar e proibir em tudo quanto não fôr a policia externa dos theatros e mais espectaculos; 2.º approvar as peças e mais apresentações que se hão de dar ao publico; 3.º interpor juizo de equidade e conciliação em todos os casos de desintelligencias, que possam concorrer entre os artistas dos theatros e seus Emprezarios ou Directores, e que não pertençam aos juizes e tribunaes; 4.º dirigir e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios e escolas, etc.; 5.º convocar e presidir ao jury dos premios (art. 6.º); 6.º propôr ao governo todas as providencias que julgar necessarias ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados.»

Foi Garrett nomeado Inspector geral dos Theatros por Decreto de 22 de Novembro de 1836. Havia dois annos que chegára a Portugal uma companhia de actores francezes, dos quaes os mais distinctos eram Mr. Paul, Charlet, Roland, e M.^{mes} Charton, e Roland.

Pela primeira vez o publico, costumado ás más traducções do *Gamin de Paris* (Gaiato de Lisboa) e do *Piou-Piou* (O galucho), soube avaliar o que era caracterisação perfeita, naturalidade na declamação, e espirito. A vinda da companhia franceza coadjuvou os esforços de Garrett; logo que appareceu o decreto de 22 de Novembro de 1836, Garrett procurou organizar uma companhia de actores; installou-se a 7 de Janeiro de 1837, e antes de fixar-se na rua dos Condes, ia a nova companhia estudar as representações da Companhia franceza. O primeiro drama que representaram e aonde se conheceu a benefica influencia da declamação e caracterisação franceza, foi o drama *Dezasseis annos, ou os Incendiarios*, levado pela nova companhia que estava no Salitre.

A proposito da sua execussão se lê em um jornal contemporaneo: «vimos derramar suaves lagrimas, e esse vêr nos fez perdoar ao drama os seus defeitos.» (1) Depois que voltaram para a Rua dos Condes, ai se estreiarão com o drama *Duqueza de la Vaubalière*. A companhia franceza demorou-se em Portugal pouco tempo, sendo essa a primeira escola que as nossos actores tiveram. «O primeiro trabalho da Inspecção geral dos Theatros foi fazer organizar e dar forma de companhia, introduzir alguma ordem e regimento n'essa anarchia da miseria e da fome, a que estavam reduzidas as derradeiras reliquias, que ainda se cha-

(1) *Jornal do Conservatorio* p. 8.

nam actores portuguezes. Vencidas pasmosas difficul-
lades e incriveis obstaculos, finalmente a Inspecção
geral effectuou a desejada organização pelo acto de 7
de Janeiro de 1837. Installou-se no theatro da rua dos
Londes a nova companhia; e os ensaios regulares, o
estuario proprio, e a mais assidua applicação dos ar-
tistas, obtiveram logo do publico o premio, com que
lle nunca falta, da sua cooperação e applauso. » (1)

A par d'este primeiro esforço, foi creada a escho-
la da Declamação, e pelo Officio de Garrett, de 17 de
Dezembro de 1836, se vê que elle se aproveitava dos
melhores actores da Companhia franceza para este fim:
«Mr. Paul um dos mais eminentes actores do Gynna-
sio de Paris, mais por amor d'arte do que pela modica
gratificação com que se contentará, está prompto a to-
mar a seu cargo a direcção da Eschola dramatica.
D'entre os nossos actores portuguezes o que offerece
mais probabilidade de cooperação o snr. Lisboa, egual-
mente se promptifica a professar na mesma eschola
sob a direcção de Mr. Paul.»

Os empresarios da Companhia franceza, chegada
Portugal em 1835, contrataram a companhia portu-
guezas com as mesmas condições dos artistas francezes
com intenção « *de melhorar a arte dramatica em Portu-
gal e dotar a nação com um theatro com que se enso-
rbecesse.* » São estas as palavras de um requerimento de

(1) *Revista do Conservatorio*, Introducção.

Mr. Paul, ao Ministro do reino, com data de 27 de Dezembro de 1836.

A direcção era representada por Dias, Emile Doux, e Paul. Pediam ao governo o subsidio de oito contos de reis — «*pour accomplir ce grand œuvre... et qu'alors la Compagnie portugaise sortira de l'état misérable on elle est maintenant.*» A empresa requeria isto, aproveitando-se do artigo 8 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, aonde se dizia, que: «Os subsidios votados pelas côrtes para auxiliar os theatros da Capital, serão repartidos entre elles todos, na proporção de suas necessidades, e do proveito publico que d'elles resultem.» O requerimento não foi attendido, e a companhia franceza deixou Portugal.

A censura theatral, que no seculo XVI estivera nas mãos dos frades, no seculo XVII nas mãos dos Desembargadores e Camaras municipaes, passou por diligencias de Garrett para os membros do Conservatorio por lei de 9 de Novembro de 1839. Faltava ainda, depois de moralisar o theatro e de educar os actores, formar um Repertorio de todos os dramas mais perfeitos das principaes litteraturas. Na sessão do Conservatorio, de 9 de Maio de 1841, appareceu a Proposta para esta publicação, dando como modelo a collecção da *France Dramatique*. (1) Esta proposta foi discutida, na sessão de 15 de Junho de 1841, modificada, mas nunca chegou a effectuar-se.

(1) Art. 19.

No meio de todos estes trabalhos havia descrentes malévolo; Garrett queixa-se bastantes vezes d'isso em varios artigos anonymos. Cinco annos depois da nomeação de Inspector geral dos Theatros foi substituido por Joaquim Larcher, por Decreto de 1 de novembro de 1841. A causa d'esta demissão foram as esintelligencias politicas com o Ministerio do Conde de Thomar, (1) que annullou todos os esforços de Garrett com o Decreto de 16 de Julho de 1842.

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 25.

CAPITULO III

O Conservatorio da Arte Dramatica

Programma para a Eschola de Declamação, de 2 de Outubro de 1839. — Regulamento para a Adjudicação de premios dramaticos de 16 de Fevereiro de 1839. — A Presidencia do Conservatorio, de 13 de Janeiro de 1839. — Estatutos do Conservatorio, de 24 de Maio de 1841. — Pessoal do Conservatorio. — A Censura dramatica. — Relatorio dos dramas apresentados em Lisboa e no Porto. — Ideias d'Arte dramatica por Herculano. — Garrett corrige os dramas dos concurrentes. — Propriedade litteraria. — Direitos de Auctor. — Festa do Conservatorio.

Pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836, foi creado o *Conservatorio da Arte Dramatica*. Lê-se no Artigo 3.^o:

«§ 1.^o É creado um Conservatorio geral da Arte Dramatica.

§ 2.^o O Conservatorio da Arte Dramatica é dividido em trez Escholas, a saber: 1.^o a Eschola Dramatica propriamente dita, ou de Declamação: 2.^o a Eschola de Musica; 3.^o a Eschola de Dança, Musica e Gymnastica especial.

§ 3.^o Fica encorporado n'este Estabelecimento o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835, depois de adoptadas as providencias que se vão tomar sobre este objecto.

§ 4.^o Para reger as outras Escholas e instruir os alumnos nas diversas disciplinas que convêm, serão tirados dos diversos theatros de Lisboa, os actores e Ar-

istas mais excellentes, a quem por seu trabalho se dará uma gratificação correspondente.

§ 5.º O Inspector Geral proporá sem perda de tempo um plano de Estatutos e regimento d'estas Escolas, em que pelo systema de premios e accessos, se fôrmente e protêja a Arte Dramatica e mais subsidiarias *não abandonadas e perdidas entre nós.*»

Garrett fazia depender da formação do Conservatorio Dramatico a organização de uma companhia de accionistas para a edificação do theatro nacional; por isso trabalhava constantemente para levar a effeito a nova instituição. As difficuldades que encontrava e os meios que empregou acham-se por elle descriptos no officio ao Ministro do Reino, de 17 de Dezembro de 1837. Transcrevemol-o integralmente, pela sua importancia: «Foi o meu primeiro cuidado, apenas tomei conta d'esta Inspecção Geral, que sua magestade se dignou commetter-me, procurar o desempenho do que d'ella me parece mais importante, o melhoramento do creado Conservatorio de Musica e a instauração das outras Escolas complementares, que o Decreto de 15 de Novembro mandou crear, sem as quaes nada é possível para os nossos theatros. Á força de diligencia tenho conseguido obter o mais difficil, que são mestres directores, de cujo zelo e efficacia me atrevo a ficar por fiador a V. Ex.ª E posso ainda mais, que é assegurar-lhe, que para tamanha empreza serão bem fracos e diminutos os meios que lhe hei de pedir. Um artista illustre, o sr. Bomtempo, já nomeado por sua ma-

gestade director da Eschola de Musica, continuará n'aquellas funcções, sem accrescimo de despesa. Mr. Paul, um dos mais eminentes actores do Gymnasio de Pariz, mais pelo amor da arte, do que pela modica gratificação com que se contentará, está prompto a tomar a seu cargo a direcção da Eschola Dramatica. D'entre os nossos actores portuguezes o que offerece mais probabilidade de cooperação, o snr. Lisboa, egualmente se promptifica a professar na mesma Eschola sob a direcção de Mr. Paul. Não me tenho ainda occupado da Eschola de Dança, porque aquellas duas primeiras são as mais reclamadas pela necessidade ou antes penuria de nossos theatros; e quizera vel-as ao menos em algum começo de organização antes de dividir cuidados para outra parte. — Mas a todo este edificio, cujos materiaes estão promptos e prestes a collocar-se, falta a base material, sem o que não se póde progredir, isto é, uma casa para n'ella se collocar o Conservatorio. — Debalde tenho procurado por toda a parte e com o auxilio de auctoridades administrativas, que me têm ajudado, descobrir um local em que podesse collocar-se o Conservatorio, para pedir alguma cousa determinada a V. Ex.^a e lhe não fazer a requisição vaga que hoje sou obrigado a submeter-lhe. — De todos os edificios publicos de Lisboa, nenhum póde convir a este Estabelecimento, se não fôr central; além das outras condições, e n'este caso sómente se acham: 1.^o a casa de Matta sita á Annunciada, que ha dias foi alugada a um particular pela insignificante quantia de trezen-

tos mil réis: 2.^o o extincto Convento do Carmo, no Largo do mesmo nome, que se acha occupado por diversas instituições: 3.^o o extincto Convento da Boa Hora, tambem occupado por varias instituições. Ou seja pelo distracte do arrendamento da primeira casa, que me parece poder effectuar-se, ou pela renovação do Estabelecimento, a qual se póde fazer das segundas apontadas para outros edificios, que não faltam; ou seja, emfim, por qualquer outro modo que mais acertado lhe pareça, rogo instantemente a V. Ex.^a que proveja esta urgente necessidade, pois que toda a benevolencia de sua magestade, todos os desejos de V. Ex.^a e todos os meus fracos mas zelosos esforços, ficarão inuteis sem esta base. — Apenas V. Ex.^a me dê os meios de a obter, farei immediatamente subir á sua presença, para ser elevado á soberana approvação de sua magestade, um plano de Estatutos para o Conservatorio, que tenho trabalhado sobre os de Pariz, Milão e Londres, accommodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia. — Do mesmo modo lhe submetterei a proposição dos professores para os diferentes ramos d'ensino, que o Decreto de sua criação instituiu. — A Organização do Conservatorio, além de suas vantagens intrinsecas, terá de mais a mais a de me dar animo para promover a effectiva associação de pessoas zelozas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes. — Eu confio, que com a promettida protecção de sua magestade, e

auxiliado pelo nome de V. Ex.^a, hei de conseguir levar a effeito este tão antigo *desiderandum* da nossa capital. Mas para isto, como para tudo o mais, não póde haver ponto de partida, emquanto não houver um local, em que, estabelecidas as escholas d'onde hão de sair os povoadores do futuro theatro, se animem e excitem os zelosos a concorrer para a criação da casa a que esses habitantes hão de dar vida.» (1)

O Conservatorio foi collocado no edificio dos Caetanos, mas de tal fórma arruinado, que para effectuar algumas reuniões litterarias e artisticas, Garrett se via obrigado a offerecer a sua casa. (2) Publicaram-se os programmas para a *Eschola de Declamação*, de Musica e Dança. O curso de declamação era dividido em trez periodos ou *termos*, constando o primeiro: Recta pronuncia e linguagem, Rudimentos historicos, e aula de dança para desplante do corpo e desembaraço dos movimentos. (3)

O segundo termo era formado de aula de Declamação propriamente dita, com rudimentos de musica, continuado o curso de rudimentos historicos. O terceiro termo era ainda a Declamação, e aula de canto. Aos sabbados os alumnos eram obrigados a recitar uma ou mais scenas comicas ou tragicas, repetindo-se algumas d'ellas com designação antecipada no fim de cada mez. Este programma foi publicado a 2 de outubro de 1839.

(1) *Revista do Conservat.*, p. 15.

(2) *Jornal do Conservat.*, p. 152, col. 2.

(3) *Program.*, art. II.

No meio de todos estes trabalhos, Garrett soffria os odos dos seus inimigos politicos, que o alcunhavam *Recta pronuncia*; e da parte dos litteratos da escho-arcadica, não era menos acintosa a animadversão. Em um jornal d'este tempo achamos escriptas estas linhas, talvez da penna de Garrett: «Mas os nossos homens de letras antigos ainda se envolvem em seus preconceitos quasi aristocraticos, etc.» (1) A quem isto se feria é hoje sabido; entendia-se com aquelle que se gagueou para falar á borda da sepultura de Garrett, e a quem offereceram dez réis para se calar.

Começaram as aulas do Conservatorio, e a concorrência dos alumnos era immensa. A 13 de Janeiro de 1840 escrevia Garrett, em uma fala á Rainha: «Duzentos alumnos frequentam as nossas escholas; de alguns temos grandes esperanças.» (2) O que animára esta concorrência fôra o artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836: «Á proporção que se forem formando os alumnos, se irá tambem formando uma nova companhia de Actores nacionaes, que eu tomarei deixo da minha especial e regia protecção.»

Não bastava crear actores, era preciso educar a sociedade portugueza, despertar-lhe o gosto litterario, fazer-lhe comprehender o genio nacional, e provocal-a a escrever e formar o repertorio do theatro novo. Para conseguir este fim, empregou Garrett dois meios; o

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 152.

(2) *Ibid.* p. 49.

primeiro a criação dos premios para os dramas apresentados ao Conservatorio, que merecessem esta distincção, o segundo compondo elle mesmo esses bellos dramas *Auto de Gil Vicente*, *Frei Luiz de Sousa*, *Alfageme*, que são a sua corôa de gloria.

Os premios foram instituidos pelo § 1, do artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836: «Do mesmo modo se estabelecerão premios para os Auctores dramaticos, assim de peças declamadas, como de peças cantadas ou lyricas, que merecendo a publica acceitação, concorrerem para o melhoramento da Litteratura e Arte Nacional.» Por decreto de 12 de Outubro de 1838 foi regulada a adjudicação dos subsidios ao Theatro Nacional Normal de Lisboa, sendo o Empreziario obrigado por escriptura a ter á disposição do Conservatorio Dramatico a quantia destinada aos premios. A 26 de Fevereiro de 1839, publicou Garrett um edital, que acompanhava o Regulamento dos premios: «Tres premios são destinados ás peças grandes de trez ou mais actos, sejam Tragedias, Comedias, ou Dramas historicos. — A peça que n'esta classe fôr coroada ou approvada em primeiro grau, obterá o premio de réis 96\$000. — A peça que n'esta classe obtiver *accessit* receberá o premio de 50\$000. — Os outros trez premios são destinados ás Peças pequenas de um ou dois actos. — A peça que n'esta classe fôr coroada, ou approvada em primeiro grau obterá o premio de 64\$000 réis. — A peça que n'esta classe obtiver o *accessit* receberá o premio de 36\$000 réis.»

As composições dramaticas tinham de ser dirigidas ao Inspector Geral dos Theatros, que as distribuia a trez jurados tirados por sorte da sessão de Bellas Letras, que dentro em oito dias deviam apresentar o seu parecer, que era rectificado por uma discussão publica. Approvado o drama, era admittido ás provas publicas, entregando-se ao Emprezario do Theatro Normal (então na Rua dos Condes). No fim da terceira representação o auctor devia depositar no Conservatorio uma copia da peça, para no fim do anno em conferencia geral, ser proposto a premio. Tambem se estabelecia (art. xiv) que as peças não apresentadas ao Conservatorio, de qualquer genero que fossem, e tivessem obtido manifesto applauso do publico nos theatros, seriam consideradas como apresentadas, fazendo-se sobre ellas um relatorio, para se lhe adjudicar o premio devido.

Este regulamento que constava de quatorze artigos, foi publicado no *Diario do Governo*, e immediatamente accendeu a imaginação de escriptores noveis, tanto em Lisboa, como no Porto e Coimbra. Do anno de 1839 escreveu Garrett: «bem póde considerar-se como o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramatica em Portugal.» (1) De todos os dramas apresentados ao Concurso, só quatro foram julgados dignos de affrontar as provas publicas. Foi o *Empareddado*, o primeiro drama que se apresentou, em seguida os *Dous Renegados*, o *Dom Sisnando Conde de Coim-*

(1) *Jornal do Conserv.* p. 25.

*bra, a Actriz, o Camões do Rocio, o Marquez de Pom-
bal, Dois Campeões, Auzenda, o Captivo de Fez, e
Um Noivado em Friellas.* No theatro do Porto repre-
sentaram-se os dramas o *Conde Andeiro, Pedro Gran-
de, Almanzor Aben-Afan, Affonso III,* e outros, con-
tando ao todo para mais de vinte, como se vê por esta
passagem da Fala de Garrett a D. Maria II: «Come-
çamos ha pouco mais de um anno, e vinte tantos dra-
mas originaes (1) tem apparecido já n'esta lingua por-
tugueza, que ha outo seculos se fala, ha quasi cinco
que tão elegante se escreve, que por mais de outo mi-
lhões de homens é hoje falada, e que ainda tanto não
tinha feito desde que nascera.» N'este mesmo anno de
1839 foi fechado o tirocinio dramatico com duas pe-
ças; a primeira o *Auto de Gil Vicente*, drama em 3
actos por Garrett, o segundo foi o *Fronteiro de Afri-
ca*, em 3 actos e em prosa, de Alexandre Herculano.
Dos dramas apresentados ao concurso, só mereceram
a adjudicação do premio definitivo os seguintes: *Dois
Renegados, Camões do Rocio, Captivo de Fez, os Dois
Campeões ou a corte d'el-rei D. João I.* Por estes dra-
mas se vê a tendencia errada que levava a mocidade,
que não comprehendia o theatro. Com o abuso da lin-
guagem archaica, posta em moda pelos principaes es-
criptores, lançaram-se a compôr sómente dramas his-
toricos, sem presentirem a renovação dos estudos his-
toricos d'este seculo, e nem mesmo conhecendo as ab-

(1) Vid. n. 2 do Jornal do Conservatorio.

struzas chronicas monasticas. Compondo dramas historicos, e não tendo critica nem intuição para reconstruir o passado, faziam um trabalho esteril, e tornavam-se incapazes de comprehender as paixões e de representar um character. No meio d'este desvio, Garrett esforçava-se para trazer a geração nova ao verdadeiro caminho, emendando e escrevendo scenas inteiras dos seus dramas. Do drama o *Captivo de Fez*, diz o Relatorio annual do Conservatorio, de 19 de Setembro de 1841: «na reducção a cinco actos, de seis que tinha o drama, e no apurado de algumas scenas e feições de characteres, muito serviço fez ao drama a penna do juiz entendido ao qual é já impossivel deixar de attribuir o estado prospero do theatro portuguez. Assim elle houvera sido ainda mais ríspido tanto n'este drama, como nos outros todos.» (1) Por este simples periodo se vê que ao genio de Garrett deveu a geração nova, o que ella apresentou de esperançoso nos seus dramas; e isto deve entender-se sobre tudo com o auctor dos *Dois Renegados*.

Pela sua parte, Alexandre Herculano tambem tomára uma affeição profunda ao trabalho da restauração do theatro. Causa pena vêr um homem serio como elle malbaratar o seu tempo fazendo a critica de dramas informes, para satisfazer os seus deveres de socio do Conservatorio. Herculano com toda a probidade de um homem que pensa, foi o primeiro que teve coragem

(1) *Mem. do Conservatorio*, p. 90.

para indicar aos noveis escriptores dramaticos o grande abysmo em que iam caíndo. Acautelou-os ácerca do estylo, da linguagem, e principalmente dos assumptos. Ouçamol-o com toda a rudeza da sua boa fé: «O estylo, para dizer tudo em poucas palavras é o da moda: isto é, a maior parte das vezes falso: comparações frequentes, que a situação moral dos personagens que as fazem não comportam, certa poesia na dicção impropria do dialogo: fartura d'essas exagerações com que embasbacam os parvos da platea, e que os homens de juizo não podem soffrer. Ás mãos cheias estão por ahi derramadas as maldições, os anjos de azas brancas, os rochedos em braza, os infernos, os demonios, toda a mais ferramenta dramatica, usada hoje no theatro, e que não sabemos d'onde veio, porque sendo evidente que os nossos escriptores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos francezes (1) é certo que raramente acharão lá essa linguagem ôca e falsa, que só póde servir para disfarçar a falta de affectos e pensamentos; Victor Hugo e Dumas não precisam nem usam de taes meios, e para citarmos de casa, já que temos cá o exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escriptor dramatico, se no *Auto de Gil Vicente*, ou no *Alfageme*, ha essa linguagem de cortiça e ouropel, ha essas expressões turgidas e descommu-

(1) Esta accusação entende-se tambem com todos os dramas historicos do snr. Mendes Leal, imitados do francez ou plagiados do hespanhol. Vid. cap. v.

aes que fazem arripiar o senso commum, e que offendem a verdade e a natureza.» (1)

Com que auctoridade justa e respeitavel, o historiador Herculano recommendava á mocidade que abandonasse os dramas historicos! As suas palavras são um grande documento litterario: «É de lamentar que os ossos mancebos, esperanças da litteratura patria, preparam ordinariamente as epocas historicas que passam, para n'ellas traduzirem ao mundo os fructos do seu engenho dramatico, tendo aliás para isso a vida presente que tambem é sociedade e historia. Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodêa e que estissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? Não lhes era mais facil, mais agradavel té este estudo feito no meio de banquetes, dos bailes, das conversações, do ruido, do presente, no qual os leva resistivelmente a lançarem-se a superabundancia de vida, o fogo da mocidade? Muito se enganam elles, pensando que acham a historia em alguns pobres livros historicos, que por ahi existem. Não: a historia não

(1) *Mem. do Conservatorio*, p. 144. Eis os defeitos de linguagem usados pela geração nova: «o vicio constante de introduzir um *i* nas segundas pessoas de plural dos preteritos, como *fizesteis*, *tivesteis*, etc; *soffrer* por *padecer*, sendo a significação porrugueza de *soffrer* a de *padecer com paciencia ou constancia*: o uso demasiado dos possessivos que tanto afrazam o nosso mui elliptico idioma; a substituição escusada dos preteritos simples pelos compostos do participio e dos auxiliares: tautologias indesculpaveis, como *abysmo immenso e sem fim*; *caverna, que parece zombar e escarnecer*; gradações ás vezes, como: *cheio de desesperação e pesar* etc. Idem, *ibid.* 144. -

está lá! Não, vós não achastes a formula material para a vossa idealidade: o vosso drama é a visão infernal mais ridicula de Perrault; é a sombra do cocheiro que alimpava a sombra de uma carruagem com a sômbra de uma escova. Na vossa obra não ha drama, porque na sua fôrma externa não ha realidade, e a expressão é o real. Para achar este cumpre ter o estomago e os braços robustos, os órgãos do olfato endurecidos, a paciencia de ferro, porque é preciso revolver a grande lagem que cobre o cadaver do passado; é precisó aspirar o pó do sepulchro, deslizar prega por prega o sudario apodrecido das gerações extinctas; é preciso contemplar as formosuras das sociedades que se transformaram ou pereceram, mas tambem palpar os cancrios que as devoraram: é preciso contemplar os seus monumentos sublimes de marmore; mas tambem lêr lentamente os quasi apagados e barbaros caracteres dos seus pergaminhos, e as obscuras, tediosas e incertas sentenças da sua legislação; é preciso viver com os grandes d'outr'ora em seus paços esplendidos, mas assistir tambem ás miserias e agonias dos peões, cuja desventura faria hoje recuar de horror o maior malaventurado. Tudo isto é necessario, sem contar com o grande e fatal risco de perderdes n'este rude trabalho o que vale mais do que elle — a imaginação e a poesia. *Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero de estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços. Então pode-*

eis livremente escolher a urdidura da vossa têa, e boral-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (1)

São venerandas estas palavras dictadas por um verdadeiro historiador. Como foram ellas recebidas? Com ueixas publicas da rigidez do Conservatorio, o que era mais franco symptoma de não as terem comprehendido. Ao passo que no Conservatorio havia homens que ensavam e falavam com este senso commum, outros rocuravam tornar o Conservatorio da *casa real*, conidando uma testa coroada para a presidencia. O emenho de Garrett em levantar o theatro portuguez, leou-o a ir convidar D. Fernando para presidente honorario. Foi isto a 13 de Janeiro de 1840. Entre a deputação de dezaseis membros do Conservatorio encargada de ir ao paço, iam Alexandre Herculano, João Domingos Bomtempo, Garrett, e Lima Leitão; mas n'esto tempo estes homens sensatos ainda não tinham descoberto que ao século XIX compete o desmonarchisar a sociedade, do mesmo modo que ao século XVI coube o secularisal-a. A deputação do Conservatorio foi recebida, e Garrett falou dizendo que ali vinha aos pés da Magestade para fazer a honra e mercê de aceitar a presidencia do patriotico instituto. Ditas estas palavras mandarinescas, seguiu-se a scena chinesa, a do beijação á rainha, que lhe deu «ainda outro testemunho de benevolencia apresentando-lhes o joven principe real,

(1) A. Herculano, *Parecer do drama D. Maria Telles, fem. do Conservatorio*, p. 135.

cuja formosura e amabilidade todos admiravam.» (1) Apesar de tudo isto, o Conservatorio continuou a acantoar-se no derrocado edificio dos Caetanos, e com o germen da esterilidade futura, occupando-se em formalidades aulicas.

De 1837 a 1842 levou Garrett a elaborar os Estatutos do Conservatorio, cujo plano foi «trabalhando-se sobre os de Paris, de Milão e de Londres, accomodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia.» Os Estatutos foram decretados a 24 de Maio de 1840. Transcrevemos a definição do Conservatorio dada no art.^o 1.^o porque hõje ninguém sabe já o que é esta instituição nem para o que serve: «O Conservatorio *real* de Lisboa tem por objecto restaurar, conservar e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a lingua portugueza, a musica, e a declamação e as artes mimicas. E promoverá outrosím o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte, que podem auxiliar a dramatica.» Os meios empregados pelo Conservatorio, seriam: Art.^o 2.^o — 1.^o Pelas suas conferencias e reuniões litterarias e artisticas. (2) As reuniões litterarias foram a recitação dos elogios historicos dos socios falecidos, elogios cheios de rhetorica, sendo o unico que se pode lêr o de Sebastião Xavier Botelho, pelo sr. Herculano. — 2.^o Pela publicação pela imprensa de seus trabalhos. — A 8 de Dezembro de 1839, ap-

(1) *Jornal do Conservat.*, p. 49.

(2) Estão impressas as Conferencias geraes e publicas do Conservatorio de 1838 a 42.

pareceu o *Jornal do Conservatorio*, que em Junho de 1842 se converteu na *Revista do Conservatorio Real*, interrompendo-se pouco depois para dar publicidade ás *Memorias do Conservatorio*, compostas dos elogios historicos, relatorios e censuras dramaticas, Actas e conferencias.—3.^o Pela censura, que exerce sobre os theatros. 4.^o Pelas suas escholas.

Boas eram as intenções, e pelos documentos que existem se conhece uma certa vida e actividade nos socios; mas a alma de tudo isto era a pertinacia de Garrett, e depois de 1854 foi este paladio sevandijado a gente inepta. Para coadjuvar a obra do Conservatorio, Garrett tambem redigiu a lei da propriedade litteraria, creando para os escriptores dramaticos os chamados *direitos do auctor*. Para a primeira festa do Conservatorio, escreveu o drama *Philippa de Villena*, para ser recitado pelos discipulos da eschola de declamação; (1) o drama intitulava-se então *Amor e Patria* e passava como anonymo. (!) Garrett, que caracterisava a sua emprêza da restauração do theatro de *passmosa pertinacia*, teve emquanto vivo rasão para julgar o Conservatorio «a unica instituição das novamente creadas que dá fructos que se colham.» (2) Mas o fructo tornou-se pêco, e a instituição caiu em uma caducidade precóce.

(1) *Lê-se no Jornal do Conservatorio*, p. 199 : «Não estamos authorisados a dizer, nem talvez sabemos o nome do auctor da peça ; só sabemos asseverar com certeza que não é pessoa extranha ao Conservatorio.»

(2) *Ide ibid.* p. 199

A 23 de Março de 1840, publicou-se o Programma dos festejos que se haviam celebrar e se effectuaram no Conservatorio Dramatico de Lisboa por occasião do anniversario de Dona Maria II. Compunha-se a festa de tres partes: a primeira constava de uma Cantata composta pelo professor Francisco Xavier Migone, letra de Cesar Perini di Luca; os alumnos da escola de Musica faziam os papeis de Venus, Camões, Apollo, e o Côro. Intitulava-se a Cantata *Apotheose*, e era dividida em cinco scenas, em um «Sitio delicioso dos bosques Idalios.» Aparecia «Camões pensativo e triste assentado debaixo de um loureiro.» Lamentava as desgraças da patria, as discordias civis, e a decadencia das artes. «Quer partir, mas pára repentinamente ao som de suaves accentos.» Venus cantava dentro uma ária de esperança. Camões fica «maravilhado e mais tranquillo, e depois sáe.» A segunda scena é occupada por Venus, que admira a angustia do sublime vate. Depois «entram em scena diversos amorinhos, que formam engraçados grupos em torno de Venus. Vê-se apparecer uma concha marinha tirada por pombas e guiada pelo amor.» Venus annuncia-lhe a felicidade da Lusitania, a renascença das artes, e a gloria da rainha. Despede o Côro para falar a sós com Camões; a scena IV é toda intercortada:

VENERE:	Vieni, o vate, tergi il pianto;
CAMÕES:	Triste, ai tanto.
VENERE:	Che alla Patria derelitta,
CAMÕES:	Cosi afflita,
VENERE:	Oggi arride un nuove albore,
CAMÕES:	Pien d'amore.

A scena é interrompida por uma musica vaga ; Cações tece uma corôa, e n'isto : «Abre-se o fundo do theatro, e apparece sobre um magnifico pedestal, o busto de S. M., a que fazem engraçada corôa Appollo e varios amorinhos com instrumentos artisticos na mão, e grinaldas de flores ; vendo-se egualmente agrioados em torno do pedestal a Ignorancia, o Odio e Discordia.» « Corre com Venus a collocar a corôa sobre o Busto, enquanto Appollo e o Coro exclamam : 'Ilha do Luzo herôe, que o orbe inteiro admira, etc.» A *Apotheose*, como vimos é um Elogio dramatico, como aquelles que se usaram no theatro portuguez durante o governo de Beresford.

Este genero encomiastico é de sua natureza esteril. A segunda parte do festejo constava do drama *Amor Patria*, que no programma trazia o seguinte argumento : «O mais famoso e popular episodio da revolução de 1640, que elevou ao throno a serenissima casa de Bragança, deu argumento a este pequeno drama. A Condessa de Athouguia Dona Philippa de Vilhena mandando seus dois filhos para a revolução, fórma a principal e verdadeira parte d'este quadro historico, que a musa dramatica livremente ornou de seus enfeites.» No intervallo da terceira parte um discipulo da schola de declamação desempenhou uma scena que compozera, intitulada o *Parricida*. A ultima parte do espectáculo foi desempenhada pela eschola de dança com uma feéria em 2 actos intitulada *Bella, rica e bôa* ou as *Tres Cidras do Amor*, composta pelo director

Francisco Iork, e posta em musica pelo professor João Jordani. (1)

Garrett queria popularisar o Conservatorio. E o que conseguiu? Afervorar o respeito á ideia monarchica, porque a instituição vegeta na sombra. Modernamente, para os effeitos da propriedade das obras dramaticas se reconheceu oficialmente a existencia do Conservatorio: «Se a obra fôr dramatica, ou musica, ou sobre litteratura dramatica ou arte musica, a entrega dos exemplares e o registro serão feitos no *Conservatorio real de Lisboa*, etc.» (2)

(1) Programma do Festejo que pelo faustissimo anniversario de sua Protectora a Rainha Fidelissima a senhora Dona Maria II, etc., faz o Conservatorio Dramatico de Lisboa em M.DCCC.XL. Lisboa, Imprensa Nacional, 1840.

(2) Art.º 604, § 1.º

CAPITULO IV

Edificação do Theatro

io da Inquisição no Rocio, officio de 20 de Dezembro 36, e Portaria de 28 de Dezembro de 1836. — O risco architecto Chiari. — O Plano da Academia de Bellas-Artes. — O atrazo da edificação do theatro é activado pelo Conservatorio em 1838, em conferencia de 21 de Outubro. — Locação do Convento de S. Francisco da cidade. — Garrett vende de Farrobo. — O Theatro da Gloria. — A Camara Municipal cede o terreno da Inquisição, por escriptura de 18 Maio de 1841. — As divergencias politicas de Garrett, em a edificação do theatro. — O risco do architecto Lobo. — Morte de Garrett em 1854.

Estavam creados escriptores dramaticos, embalada a doce illusão dos retoques e aperfeiçoamentos por Garrett; faltava um palco em que essas composições podessem ser apresentadas ao publico, em enthusiasmo com este renascimento. Tal é o impulso do genio; o seu primeiro dom é communicar aos outros a febre de que está possuido. A falta de um theatro nacional tornava incompleta a obra de regeneração. Para a festa do Conservatorio, teve de se alugar o theatro do Salitre; para mandar os dramas a concurso ás provas publicas, mendigava-se a admissão ao director do Theatro da rua dos Condes, conhecido pelo titulo de *Theatro Nacional e Nacional*. A sua empresa ou direcção desdenhou sempre as originaes portuguezes: os que não podia de pôr em scena, por serem mandados pelo Con-

servatorio ás provas publicas, sempre os fez representar sem prestigio algum scenico. » — « Antepõe, por systema, as versões do francez aos originaes portuguezes, com offensa do titulo e obrigações do mesmo theatro; com injuria dos talentos nacionaes, e com gravissimo detrimento para a nossa litteratura. » (1) Por estas palavras, porventura escriptas pelo proprio Garrett, se vê que depois de fixada a existencia do Conservatorio, pelos Estatutos de 24 de Maio de 1841, estes se tornavam letra morta, emquanto se não edificasse um theatro. Pelo artigo 20 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, se mandava organizar uma empreza para levar a effeito essa edificação: « O Secretario de Estado dos Negocios do Reino dará immediatamente ao Inspector Geral as necessarias instrucções para que, accordando com os cidadãos zelosos e amigos das Artes, *que propozeram* formar uma sociedade para a fundação do Theatro nacional, se effectue quanto antes esta transacção, do modo mais conveniente. » Estes cidadãos zelosos, a que se refere o artigo, eram os accionistas inscriptos na lista, que acompanhou o Officio de 28 de Janeiro, em que o Governador Civil Larcher fazia a proposta para se construir em Lisboa um theatro nacional. Estava organizado já o Conservatorio, e da sua existencia fazia Garrett depender a importancia que os antigos accionistas dariam ao seu convite para formarem a nova sociedade. Em 1836

(1) Revista do Conservatorio, de 1842, p. 6 e 7.

escrevia Garrett ao Ministro do Reino: «A organização do Conservatorio, além das suas vantagens intrinsecas, terá demais a mais, a de me dar animo para promover a effectiva associação das pessoas zelosas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes. »

A sorte da edificação do theatro dependia em 1836 da organização do Conservatorio; a luta e difficuldades que Garrett venceu na criação da Inspecção geral dos theatros, e na installação do Conservatorio da Arte dramatica, foram nada em comparação do longo processo para achar o local e levar a effeito a construcção do edificio do theatro portuguez. De 1836 a 1842 percorreu elle um itinerario de contrariedades, já das facções politicas, já do desleixo contagioso de Lisboa, já da indifferença de publico, já da malquerença das susceptibilidades offendidas, para dizer no fim: eis levantado o templo da arte, aonde a comprehensão do genio nacional tem de regenerar este povo! Bastava-lhe esta satisfação intima. Mas Garrett não soube vêr que a iliada de difficuldades que ia vencendo era um triste e franco symptoma da morte politica do povo portuguez. Levantou o sumptuoso tabernaculo, mas faltaram-lhe os sacerdotes, e com a sua morte ficaram sómente as paredes.

Resta-nos expôr a somma de esforços que custou esta ultima parte da grande obra de Garrett.

Quando o Governador civil de Lisboa Joaquim

Larcher, propôz em Officio de 28 de Janeiro de 1836, a edificação de um theatro na Capital, o terreno que se indicava era o da Annunciada, perto do Theatro da Rua dos Condes. Logo que Garrett ainda n'este anno foi nomeado Inspector Geral dos Theatros, o seu primeiro cuidado foi escolher um local proprio para a construcção; era sobre esta base que elle queria organizar a associação, convocando os signatarios da lista de Larcher já apresentada ao governo. Vistoriados todos os sitios aptos para a edificação de um theatro, conheceu-se que o edificio da extincta Inquisição, do Rocio, era o que offerecia melhores condicções, não só por ser central, como vir a ser um embellezamento para a cidade de Lisboa. O Palacio da Inquisição, defronte do qual fôra queimado vivo o desgraçado Antonio José da Silva que deu vida ao theatro portuguez no seculo XVIII, ia ser convertido agora em um theatro no qual a nação iria fazer a profissão de fé da sua secularização. Garrett fez a proposta ao governo para que se destinasse aquelle edificio para a criação do theatro; (1) o governo acceitou a proposta, e pelo Ministerio da Fazenda foram expedidas ordens terminantes á Junta de Credito Publico. (2) O Architecto Chiari foi encarregado de compôr um plano para o theatro, orçando a obra entre sessenta e cinco mil cruzados e setenta e cinco. (3)

Mas esta facilidade apparente acobertava grandes

(1) Officio de 20 de Dezembro de 1836

(2) Portaria de 28 de Dezembro de 1836.

(3) Nota e risco do architecto Luiz Chiari.

embaraços para a realização da obra. Tentou-se em-
prehender a construcção por meio de capitalistas, que
nada se resolveram apesar de todas as vantagens; vol-
ou-se em seguida á ideia de uma companhia de Accio-
istas, por onde começára o governador civil Larcher.
Regeitado o risco de Chiari, o ministro mandou que o
inspector geral, junto com os Architectos da Academia
e Bellas Artes, elaborassem um plano definitivo. (1)
O governo dos Passos começava a ser guerreado, e as
complicações politicas interromperam toda a actividade
que se dedicava a esta obra d'arte. Durou isto até ao
fim de 1838. Pela sua parte Garrett trabalhava nas
sessões do Conservatorio para vêr se restabelecia o ne-
gocio no seu andamento. Em conferencia de 21 de Ou-
tubro d'este anno foi eleita uma commissão de cinco
membros do Conservatorio para falarem-aos accionis-
tas. Quando estavam investidos dos necessarios poder-
es, e impetravam a auctorisação do governo, para le-
varem a effeito a formação da Companhia, já o gover-
no tinha alienado o palacio da extincta Inquisição do
lacio, amortisando com elle parte da divida á Cama-
ra Municipal de Lisboa.

Perdida a esperança de levantar o theatro no pala-
cio do Rocio, Garrett viu que sem ter um local não po-
ria conseguir firmar a companhia de accionistas, e tra-
çou de pedir ao governo a cerca do Convento de Sam
Francisco da Cidade, (2) cuja concessão foi quasi em

(1) Portaria de 24 de Março de 1837.

(2) Officio de 25 de Outubro de 1838.

seguida decretada. (1) A 6 de Janeiro de 1839 publicaram-se as condições para a formação da companhia de accionistas, e a subscrição chegou a 30:700\$000, sendo em breve o decreto da concessão do terreno sancionado pelo corpo legislativo, (2) e commettida a sua prompta execução ao Inspector geral. (3)

Quando Garrett começou a pôr em prática a lei, ajudado pela deputação dos cinco membros do Conservatorio, o Conde de Farrobo, presidente d'ella, e que também especulava com o theatro da Rua dos Condes, declarou que não podia conseguir-se a formação da companhia, e que n'esse caso sendo-lhe a Cerca do Convento de S. Francisco da cidade *«vendida por baixo preço e por contracto privado, e de modo que o theatro viesse a ficar propriedade sua»* o edificaria á sua custa. Garrett bem conheceu o lado venal que havia n'esta proposta, mas accedeu a tudo o que o presidente da deputação lhe lembrou estipular; elle interpôz a responsabilidade da sua boa fé para com o governo, que foi auctorisado pelas camaras a vender o terreno por contracto particular, *«sem dependencia de arrematação em praça publica e mediante a avaliação que as leis da inspecção de Lisboa mandavam fazer para os terrenos publicos e incendiados.»* (4) O governo mandou que a inspecção geral dos Theatros estipu-

(1) Decreto de 4 de Dezembro de 1838.

(2) Lei de 4 de Maio de 1839.

(3) Portaria de 16 de Maio de 1839.

(4) Lei de 20 de Julho de 1839,

lasse as condições para esta venda, (1) e ou porque o Conde de Farrobo se arrependesse da nova empreza em que entrava, ou por qualquer outro motivo imaginario, allegou estar offendido com essas condições de venda, e desistiu de todo o contracto e compromisso. D'este modo ficaram inutilisadas a lei de 4 de Maio de 1839, que cedia a Cêrca do Convento de S. Francisco da Cidade, e a lei de 20 de Julho, que o vendia por *baixo preço* ao Conde de Farrobo. Pela segunda vez foram aniquilados os esforços de Garrett. Era preciso começar de novo. Deputado na legislatura de 1840, propoz Garrett na camara um projecto de Lei para a construção de casa para o theatro nacional, fornecendo o estado o terreno, bem como os materiaes desaproveitados de outros edificios destruidos, e ficando auctorizado a applicar para esta edificação qualquer terreno ou predio nacional, *comprando-o ou trocando por outros quaesquer bens*. N'esta clausula levava Garrett em vista o vir a recuperar o palacio da Inquisição cedido á Camara municipal de Lisboa. Esta proposta, com a da formação de uma companhia pelo governo e das vantagens ou garantias que se lhe dariam, foi convertida em lei. (2)

Convidaram-se architectos para examinarem diversos terrenos, e todos optaram pela Inquisição do Rocio. Em um Consulta ao Governo, se pedia auctcrisação

(1) Portaria de 3 de Janeiro de 1840.

(2) Lei de 6 de Novembro de 1840.

para que a Inspeção dos Theatros entrasse em contracto com a Camara municipal para obter por troca ou compra o Palacio ao Rocio, como se estabelecera na Lei de 6 de Novembro de 1840. (1) A Camara municipal de Lisboa, comprehendendo a intenção patriótica da edificação do theatro, e como um embellezamento da cidade de Lisboa, cedeu o Palacio por dez contos de reis (2) «*pelo interesse que tomava na realisação de uma obra que a civilisação e a politica tam altamente reclamavam.*» (3) Abriu-se immediatamente concurso para o risco do theatro, publicaram-se as condições para um emprestimo de cem contos em que a obra fôra orçada, trabalhava-se para confirmar as subscrições de 1839, quando Garrett foi demittido do cargo de Inspector geral dos Theatros! Na *Revista do Conservatorio* achamos este doloroso periodo: «Desintelligencias politicas entre o Inspector Geral dos Theatros e o ministerio causavam esta frouxidão; e a final chegaram a ponto que elle foi demittido d'este cargo, tão laborioso e que sempre servia gratuitamente, pelo notavel decreto de 16 de Julho de 1841.» (4)

Foi esta a terceira decepção, em que pela terceira vez ficaram desbaratados tantos trabalhos. Por Decreto de 13 de Novembro de 1841 foi o antigo Govern-

(1) Consulta de 12 de Janeiro de 1841.

(2) Acta e Consulta de 11 de Março de 1841.

(3) Escriptura de 18 de Maio de 1841. — Decreto de 29 de Maio de 1841.

(4) *Rev. do Conserv.*, p. 25.

dor civil de Lisboa, Joaquim Larcher, nomeado Inspector geral dos Theatros; tambem entusiasta pela edificação do Theatro nacional, esperou que passassem os conflitos e difficuldades politicas, e fez ao governo, a 25 de Abril de 1842, uma representação, propondo os unicos meios que havia a tentar para conseguir levar a cabo a obra.

Eram elles: Que tendo os Caixas do Contracto do Tabaco obrigação de sustentar a Opera italiana no theatro de Sam Carlos, durante o anno inteiro, fossem elles absolvidos d'este encargo em os seis mezes de Maio a Outubro, applicando esse encargo nos annos de 1843 a 1846 para a edificação do theatro nacional. Assim a transação com os Caixas do Tabaco, que evitavam grandes prejuisos, devia produzir n'esses tres annos reis 40:000\$000; com a quantia de 10:000\$000 reis, subscriptos pela rainha em 1839, e confirmados em 1841; com os 5:000\$000 reis, subscriptos pelo Duque de Palmella em 1841; com mais 5:000\$000 reis, de outras subscripções já feitas; com a importancia do subsidio do theatro nacional dos annos de 1843 a 1846, a cinco contos cada anno: 20:000\$000 contos de reis; com mais 10:000\$000 reis, da isenção de direitos na alfandega, e auxilio de materiaes da repartição de obras publicas e arsenaes, o que tudo forma o total de reis 90:000\$000, que era a somma arbitrada em diversos calculos.

O ministro do reino acceitou esta proposta. Os Caixas do Tabaco accederam á transferencia do encargo,

e offereceram para a edificação da obra o risco do architecto Lodi, começando os trabalhos a 17 de Julho de 1842.

Nos *Apontamentos historicos* para a vida de A. B. da Costa Cabral, ministro n'este tempo, encontramos: «Um pensamento grandioso occupava de ha muito Costa Cabral, e era a edificação de um theatro portuguez, digno da capital (e de que tanto ella carecia) que significasse o adiantamento que tem tido entre nós a arte dramatica, hoje necessidade dos povos, e de que mui grande proveito pôde tirar-se sob mais de uma consideração. Todavia era arduo este empenho, porque faleciam absolutamente os recursos, e parecera amarga zombaria á situação do paiz emprehender as quantiosas despesas que tinha de requerer tal obra para ser o que cumpria, e se destinava que fosse. Porém Costa Cabral não era facil em ceder diante dos obstaculos: perseverou no intento percebido, e achou como verificar o que a todo o outro se affigurára impossivel. Os Decretos de 14 e 27 de Junho de 1842, e a lei de 29 de Maio de 1843, contém todas as providencias e disposições necessarias para assegurar, sem gravame do thezouro publico, a realisação d'este proficuo pensamento. E a resolução, o que é mais, não ficou no papel: pôz-se immediatamente por obra; e a formosa praça de D. Pedro ensoberbece-se já com a aprimorada fabrica do *Theatro de D. Maria segunda*, theatro que dentro de um anno, (1844) posto remate a todos os trabalhos, deve achar-se em exercicio, e desde o

presente é objecto de não suspeitos louvores de nacionaes e estrangeiros.» (1) Nas Notas aos *Apontamentos historicos*, explica-se como foi realisado o projecto da edificação do theatro:

«O governo, auctorisado pelas leis de 4 de maio e 10 de julho de 1839, e pela de 6 de novembro de 1840, proceder aos contractos e condicções convenientes para se effectuar a edificação de um theatro nacional em Lisboa, estipulou com a camara municipal d'esta cidade a troca do terreno e edificio incendiado na praça de D. Pedro, por alguns bens nacionaes do mesmo valor, para ali ser levantada a casa do novo theatro nos termos constantes dos decretos de 5 e 29 de maio de 1841. (Documentos n.ºs 5 e 6.)

«Sendo todavia impraticavel levar-se a effecto a edificação do theatro com os unicos recursos estabelecidos pelas citadas leis, o governo aproveitou o feliz enjeço, que se lhe offerecêra, de obter dos caixas actuaes do contracto do tabaco um donativo de quarenta contos de reis, e bem assim o adiantamento, como emprestimo por conta do subsidio ao theatro nacional normal da quantia de mais vinte contos, sem vencimento de juros, applicados ás despesas d'aquellas obras, mediante a isenção do onus de manterem aberto o theatro de S. Carlos no seu ultimo triennio, que ha de principiar em maio de 1843, e acabar em abril de 1846. (Documento n.º 7).

(1) Op. cit., t. 1, pag. 217.

«Com estes fundos, com os auxilios concedidos pela lei de 6 de novembro de 1840, e com a isenção de direitos estabelecida provisoriamente pelo ministerio da fazenda a favor dos objectos importados de paizes estrangeiros para a edificação do theatro nacional, começaram desde logo as obras d'aquelle edificio, nas quaes se prosegue com muito zelo e grande actividade, segundo as instrucções dadas pelo decreto de 27 de junho de 1842. (Documento n.º 8.)

«Tambem o governo não deixou de prover á manutenção dos espectaculos de canto italiano em Lisboa e Porto.

«Entre os concorrentes á nova empreza do theatro de S. Carlos foi preferida uma sociedade, a qual, sob garantias e condições vantajosas, se obriga a ter aberto o theatro com boas companhias de canto e baile por tres épocas, cada uma de dois mezes, desde novembro até fins de abril seguinte, adjudicando-se-lhe o subsidio annual de vinte e quatro contos de reis pelo trabalho de cada uma d'ellas.

«E no Porto deverá a mesma sociedade abrir o theatro de musica por tres mezes cada anno desde maio a julho, recebendo ametade do subsidio que por lei se acha estabelecido para o theatro de S. João d'aquella cidade. (Documento n.º 9.)»

Pela sua parte Garrett não desanimava com estas usurpações da gloria; era o seu ideal ver edificado o theatro portuguez, e em Conferencia com o Conservatorio, propoz para se abrir concurso para quatro peças

riginaes e seis peças traduzidas ou imitadas, para a abertura do novo theatro. As peças originaes foram eixadas a arbitrio dos concurrentes; as traduzidas de- iam ser estas dos seguintes auctores, propostas como modelos:

«1.º Do theatro hespanhol *El Alcalde de Zalanza*, comedia de Calderon; e *El Trovador*, drama de Gu- ierres.

2.º Do theatro inglez *The Money*, comedia de Colwer.

3.º Do theatro franceez, *Les Horaces*, tragedia de Mornville; *L'Art de conspirer*, comedia de Scribe.

4.º Do theatro allemão, *Die Almfrau*, comedia de Mühlparzer; *Maria Stuart*, tragedia de Schiller.

5.º Do theatro italiano, *Filippo*, tragedia de Alfieri, consultando o imitador ou traductor o *D. Carlos*, de Schiller, imitado pelo poeta italiano.»

Estava realisado o sonho de Garrett; competia ao theatro nacional impor-se a obrigação de representar o menos de seis em seis mezes uma das bellas creações dramaticas do seu fundador. Mas infelizmente depois da sua morte, os discipulos, a quem elle aperfeiçoava os dramas, baniram-no da scena.

CAPITULO V

O Ultra-Romantismo

Tendencias dos novos escriptores dramaticos. — Abuso das peças historicas. — Mendes Leal corrompe a obra de Garrett. Alexandre Dumas e Victor Hugo apenas conhecidos em Portugal. — Conclusão moral da decadencia do Theatro portuguez. — Esforços de Garrett e Herculano para encaminharem a geração nova. — Atrophia do theatro portuguez por falta de uma renovação social.

No meio d'este trabalho da renovação do theatro moderno, dois homens se mostraram verdadeiramente grandes e á altura da ideia que propagavam: Garrett, pelo seu enthusiasmo communicativo, pela intuição viva das cousas bellas, pela comprehensão do genio nacional, exercia em volta de si uma fascinação, que apaixonava a mocidade, e o que mais é, o publico indifferente e sem educação artistica; faltava-lhe, é verdade, o conhecimento da historia, não tinha habitos philosophicos, fazia pela paixão o que Herculano procurava fazer á força de raciocinios. Alexandre Herculano, genio pratico e ao mesmo tempo metaphysico como um godo, comprehendeu que ao lado de Garrett competia-lhe o trabalho de um Thierry, o ir recompor a historia portugueza, e affrontar os processos de uma reconstrucção para dar elementos seguros á criação artistica. A' imitação de Thierry, Herculano chegou a publicar umas Cartas sobre a *Historia de Por-*

tugal; (1) elle mesmo reservou para si esta empreza incansavel, quando disse: « Ao passo que a arte se reconstruia, reconstruia-se a historia. A lado de Goethe e Schiller, apparecia Herder e Müller; ao lado d'Hugo, Guizot e Thierry.» (2) Foi Herculano o primeiro, que declarou ser Garrett o homem, a quem cabia a gloria de ter inaugurado em Portugal a litteratura romantica, e punha-se a seu lado como historiador para ajudar o poeta. Dizia Herculano á mocidade, que se dedicava sómente aos dramas historicos antes de apparecer a *Historia de Portugal*: « Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero d'estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços. Então podereis livremente escolher a urdidura de vossa têa e bordal-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (3) Quando se começaram os esforços para a restauração do theatro, ninguem comprehendeu o movimento; o publico acceitava-o, como os espectaculos com que os vencedores, na pompa do seu triumphal cesarismo, corrompem ou distrahem a multidão. Garrett, via n'essa obra sublime o principio da nacionalidade portugueza na litteratura, e Herculano, um meio de generalisar por symbolos brilhantes as arduas descobertas da historia. Sómente estes dois escriptores comprehenderam a missão do Conservatorio, formado de

(1) Na *Revista Universal Lisbonense*.

(2) *Memorias do Conservatorio*, p. 136.

(3) *Memorias do Conservatorio*, p. 137.

homens para quem a litteratura moderna era uma coisa *licenciosa*, e que só admiravam os modellos convençionaes da litteratura do seculo de Luiz XIV. Herculano queixa-se d'este amalgamma em uma instituição que tinha por fim alevantar a forma a mais vital da arte moderna, e em que o ideal romantico obteve a sua mais completa realisação: «O Conservatorio possui no seu seio homens de convicções differentes, e até certo ponto oppostas em materias litterarias; uns pertencem... ás ideias antigas, outros ás opiniões modernas.» (1) D'esta junção impossivel de *classicos* e *romanticos*, como podia resultar uma obra coherente e séria? Infelizmente a instituição do Conservatorio foi progredindo com este vicio organico, que havia de tornar estéril todo o seu fructo; percorrendo as Memorias e os juizos dos dramas appresentados ao Conservatorio, vê-se que ha ali sómente dois homens, que falam e otram com sciencia e senso commum; Garrett, emendando os dramas e escrevendo actos e scenas inteiras, com que os concorrentes iam affrontar as provas publicas, e Herculano proclamando a doutrina da arte moderna. No parecer sobre a comedia a *Caza de Gonçalo*, faz elle uma prelecção sobre a theoria do drama moderno e a sua historia desde o periodo hieratico da idade media. No parecer sobre o drama *Dona Maria Telles* descreve a origem do *drama historico* moderno, e como entre elle e os antigos da eschola classica nada ha de commum. No *Elogio historico de Se-*

(1) *Memorias do Conservatorio*, p. 78.

bastião Xavier Botelho, recitado em 21 de Dezembro de 1841, na sala grande dos actos da Eschola Polytechnica, descreve em um quadro rapido mas cheio de verdade o periodo seiscentista da litteratura portugueza, sob um ponto de vista inteiramente novo e lucido, mostrando, que o seculo XVIII foi anachronico em Portugal, tanto em politica (ideias monarchicas de Pombal) como em litteratura (ideias clasico-quinhenistas da Arcadia). Tudo o mais que se escreveu e disse foram banalidades. Ao seu conhecimento da lingua e da litteratura allemã deveu Herculano a perfeita comprehensão do Romantismo; procurou conseguir, doutrinando com reflexão, o que Garrett ia fazendo pela inspiração. Quando a lucta do Romantismo estava mais ateadada em França, em Portugal appareceu um artigo humoristico, mas cheio de ideias que só podiam ser pensadas por um cérebro como o de Herculano, que como elle tivesse meditado sobre Portugal durante a emigração. N'esse artigo descreve porque as ideias da litteratura romantica entraram tão tarde em Portugal; a verdade d'este documento, exige a sua reproducção textual: «Estamos em Portugal em uma posição pouco vantajosa para a nossa litteratura: nem tam isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas nossas causas *sejamos originaes á força de nacionalidade*; nem tão em contacto com o movimento artistico e scientifico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do côro geral da civilisação, que de toda a parte se

alevanta. — Ouvimos falar de longe no que vae pelo mundo, e como tafulos da provincia, imitamos ás cégas, exageramos quanto nos dizem que é moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda. D'aqui a sincera devoção com que, primeiro, copiamos os italianos, depois os Castelhanos, e por fim os francezes. — Ha mais de um seculo que este ultimo predomínio reina absoluto. Reagiu a litteratura do Norte sobre a do Meio Dia, o *ideal* sobre o *imitativo*, ou, como vulgarmente se diz: o *romantico* sobre o *classico*, e nós ficámos impassiveis no meio d'esta revolução geral litteraria que corria o mundo: A Inglaterra, a Alemanha, todo o Norte estava em insurreição contra o imperio do seculo de Luiz XIV; e nós fieis alliados, permaneciamos firmes em nossa submissão. Finalmente a propria França foi invadida, Racine destituido, Boileau desthronado, já não existia nem o phantasma do imperio; e nós, como essas colonias longiquas dos Romanos, que obedeciam ainda aos Césares de Roma quando já Alarico reinava em Roma, nós religiosamente nos curvavamos ainda diante da sombra de uma auctoridade que já não existia. Para que nos chegasse a revolução foi necessario que a propria França se revolucionasse completamente. A cadeia é longa, nós tardos e remmissos em receber o choque; e já elle estava portanto feito, quebrado, e começada a desandar a impulsão romantica em Paris, quando as suas primeiras vibrações apenas tocavam Lisboa.» (1)

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 101, anno 1840.

Qual o remédio contra esta escravidão intellectual, contra este habito inveterado de conter o sentimento descripto aos modellos, de violar a natureza para ser como os antigos a imaginaram? O auctor d'essas justas idéas que transcrevêmos, indicou-o vinte quatro annos antes de se atinar com elle: «A litteratura allemã, talvez agora o melhor e o mais indicado remédio para o mal de que adoecêmos. A sua originalidade excentrica será contra-venêno para esta excrecencia de forma, que, sejam *classicos* ou *romanticos* segundo o tempo, toda a nossa poesia absorvem e não deixam lugar para a *idéa*; é o senão francez, exagerado por nós, como sempre, como por todos os proselytos se faz.» (1)

Esta doutrina foi proclamada em 1840, depois de Jarrett e Herculano haverem trazido da emigração as ideias da emancipação sentimental do Romantismo; assistindo com parte activa á organização das formas constitucionaes, quizeram fazer o mesmo que lá fóra, tornar rica a litteratura pelo character da nacionalidade, e pela litteratura tornar a consciencia nacional mais robusta.

Assim temos caracterisado o trabalho d'estes dois escriptores, por assim dizer, solidarios. As palavras d'estes dois homens, e n'este periodo, são hoje para nós paginas de historia da mais inteira boa-fé. Herculano tambem luctou com os *classicos* no campo das investigações historicas, que exigiam d'elle o abafar em si as

(1) *Idem*, *ibidem*.

grega e romana, de uma civilização cuja a
era a grande transformação religiosa chamada
tianismo. São taes individuos para quem fôra
a demonstração de que no objecto de que n'e
se trata — o drama — uma nova epoca, e po
quencia, uma nova forma tinha começado co
ço das gerações modernas, e de que entre
theatro e o dos antigos devia haver a mesma
ça que ha entre a civilização christã e a pagã
christianismo e o polytheismo; emfim, que n
ctivas litteraturas dramaticas devia haver um
sidade parallela á que ha entre a parte ma
theatro antigo e do moderno.» (1)

Temos creado o theatro portuguez; em C
Herculano estava o exemplo e a doutrina. C
que a geração moderna os comprehendeu, e
seuuiu? Eis o ultimo problema da historia de

originaes, e escriptos em uma lingua que nunca se prestara a uma creação tão fecunda. Mas se percorrermos os titulos d'esses dramas, documentos d'essa fecundidade, vemos ahi o germen da incapacidade dos discipulos. Foram os seguintes os dramas que concorreram á censura do Conservatorio, pela ordem que os apresentamos: O *Emparedado*, drama historico; os *Dous Renegados*, drama ultra-historico em cinco actos; *Dom Pedro Duque de Coimbra*, drama historico em quatro actos; *Dom Sisnando, conde de Coimbra*, drama historico em tres actos, em verso; O *Renegado*, drama ultra-historico; o *Dado por força*, comedia em um acto; a *Actriz*, drama em cinco actos; o *Camões do Rocio*, comedia historica em trez actos. Estes foram os escriptos dramaticos apresentados ao Conservatorio, em que se vê o vicio radical da geração nova, e a incapacidade de abrir caminho para além do exemplo do mestre; de oito peças seis são *historicas*, e apenas duas da vida actual! D'entre os dramas representados nos theatros, que não concorreram ao Conservatorio, mas que pelo facto de terem sido applaudidos, se deviam considerar como tambem concorrendo aos premios annuaes, dez, eram elles, e tambem *oito historicos*! Eis os seus titulos: O *Marquez de Pombal ou o Terremoto de Lisboa*, drama historico em trez actos; *Diogo Tinoco*, drama historico em trez actos; *A Morte do Conde Andeiro*, drama historico em cinco actos; *Um Auto de Gil Vicente*, drama historico em trez actos; *Os trez ultimos dias de um sentenciado*; *Philippe Mauvert*; *Giral-*

do sem pavor, drama historico em quatro actos; o *Fronteiro d'Africa*, drama historico em trez actos. (1) Alexandre Herculano foi o primeiro que previu as consequencias funestas d'esta predilecção pelo drama historico para quem ignorava totalmente a historia. Depois de ensinar com bondade paternal o que era o drama historico, e o que elle significava na arte moderna, não se tem por fim que não diga de todos estes dramas tirados dos chronicons portuguezes: «Ponham-se ahi em vez d'esse nomes tam conhecidos do fim do decimo quarto seculo, signaes algebricos: cortem-se todas as allusões aos acontecimentos politicos ou pessoas notaveis d'então, e o drama pertencerá á epoca e ao paiz que nos approuver. E porque? Porque falta aí a individualidade portugueza d'então; faltam o crêr, os costumes, as relações sociaes d'essas eras.» (1)

Herculano dizia a estes noveis escriptores, que era mais facil e agradavel estudar o drama na sociedade moderna; porque iriam pois affrontar as investigações archeologicas, e transportar a sua criação para epocas remotas, onde tacteavam na sombra? Porque se julgavam intimamente incapazes de comprehender a vida. Sem faculdades analyticas para observarem o que se passava em volta d'elles, sem a intelligencia generalisadora para converterem as observações particulares em um todo logico até formarem um *character*, sem a

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 9.

(1) *Memorias do Conservatorio*, p. 137.

inspiração genial para animar estas condições fataes em um *typo*, sem o positivismo bastante para terem em vista uma these moral, achavam-se mais á sua vontade no vago, no intermundio das trevas historicas, em que uma palavra archaica, reboando no ouvido, produz a illusão dos tempos passados, em que um nome de personagem é mais eloquente do que todas as situações dramaticas, e em que o scenario e a caracterisação da epoca das cruzadas não deixa de repente o expectador conhecer o vazio de tudo isto.

De todo este conjuncto de qualidades falsas resultava uma obra falsa tanto na fórma como na essencia. A linguagem era guindada, retorcida, ora fingindo construcções quinhentistas, ora enchendo-a de imagens ôcas, de vulcões candentes, de lava coruscante, de tripudios de demonios, de juras tremendas, de doestos arrenegados, de remorsos corroendo como puas, de lagens funereas e subterraneas, tudo isto apparente e exterior, para pintar e fazer sentir a paixão intima, que se lhes não deixava comprehender. A linguagem d'esses dramas era cheia de solecismos e barbarismos, e os caracteres não passavam de uma allegorisação mesquinha, como uma vaga reminiscencia de uma cousa que se não sabe se na realidade aconteceu ou foi vista. O Conservatorio dramatico foi accusado pela imprensa periodica de severidade, quando elle nunca boliu n'estes defeitos capitaes; é o proprio Herculano que o confessa: «Julgamos ser nossa obrigação dilatar-mos n'estas considerações sobre duas partes interessantissimas

simas de qualquer drama — os *caracteres* e a *côr e verdade historica e local*, porque é preciso confessar, que depois da restauração do nosso theatro, é sobre estes dois pontos que a critica litteraria (attenta em demasia a averiguações sobre a correcção da lingua) tem sido assás negligente e escassa.» (1) Á vista d'este facto textual, ditado pela grande probidade de Herculano, parece incrível que a geração nova caísse na falta de senso de queixar-se da severidade do Conservatorio. Continúa o digno historiador: «Tem soado queixas contra a fórma demasiado simples com que se costumam exarar os pareceres sobre os dramas que annualmente concorrem a premios: conselhos sinceramente dados tem-se tomado pela expressão dô orgulho: imaginou-se uma aristocracia litteraria contraria a todos os engenhos que surgem de novo..... Se alguma culpa se póde lançar ao Conservatorio, é a nimia indulgencia: etc.» (2)

O modo como Herculano julgava esta grande efflorescência de originalidade dramatica, é triste mas verdadeiro. Esse movimento que decorre de 1838 a 1842, considerado por Garrett como um symptoma de vida, para Herculano não passa de uma fecundidade esteril: «Durante quatro annos este progresso tem sido unicamente em extensão: falta a profundidade. O numero dos dramas augmenta, mas o merito d'elle é o

(1) *Memorias do Conservatorio*, p. 137.

(2) *Memorias do Conservatorio*, p. 145.

mesmo senão é menor. A principio convinha affagar todas as tentativas: hoje é preciso afastar as não vocações dramaticas que a facilidade das recompensas tem tornado em demasia ousadas, e é preciso constringer aquelles que podem e sabem produzir fructos de verdadeiro engenho, a darem ao theatro obras que os honrem e honrem a patria.» (1) Estes noveis escriptores como vocações tibias e mal definidas, abandonaram logo a senda do theatro; os seus dramas volveram ao esquecimento do vacuo d'onde saíram em um momento de illusão do espirito; mas d'entre estas vocações ficaram algumas, que os *premios tornaram em demasia ousadas*; Herculano não diz quem ellas são. Porém pela pertinacia com que se apoderou do theatro e pela continuidade de explorar o falso drama historico, vêmos que isto se entende com Mendes Leal, que se arrogou o titulo de *primeira cabeça dramatica de Portugal*.

Logo depois da renovação da litteratura moderna pelo Romantismo, a liberdade da invenção, o systema de cada individuo impôr como typos geraes as suas impressões particulares, e a tendencia para fugir de tudo quanto parecesse convencional e academico, levou a uma exageração do natural, a que os que combatiam pelas *doutrinas classicas* chamaram licença e desenfreamento. É certo que n'esta primeira emancipação do sentimento houve excessiva efflorescencia de lin-

(1) Idem, ib.

guagem e exuberancia de paixão: os que procuravam na alma moderna o *pathos* para a criação artistica escaipelizaram a natureza e a sociedade até ao hediondo, compraziam-se na physiologia do crime, e na collisão fatal de interesses impossiveis. Chamou-se a este periodo da arte moderna o *Ultra-Romantismo*. Os noveis escriptores dramaticos, educados por Garrett, não se contentaram com a simplicidade elegante do mestre, e devoraram de preferencia os dramas francezes produzidos no periodo ultra-romantico; imitaram-os indecorósamente, plagiando-lhes scenas, e com mudanças dos nomes dos personagens fizeram *dramas historicos* portuguezes. Aquelle a quem compete esta accusação com todo o seu pezo é a Mendes Leal, que se deu por herdeiro da missão de Garrett. A sua primeira feição foram os *dramas historicos*, escriptos em linguagem archaica, infunada de bravatas, sem sentimento da nacionalidade, nem intuição do passado. Quando o publico se mostrou farto até á saciedade d'estes intitulados *dramalhões*, volveu-se para a comedia social, mas de uma sociedade portugueza a que em gíria se chama *pelitra*, colorida pelas situações do theatro de Scribe. Abstemo-nos, para mais imparcialidade, de proseguir n'este juizo, e transcrevemos as opiniões sensatas do Conservatorio, a respeito dos seus dramas historicos.

O drama que lhe deu a supremacia do theatro portuguez, e que mais corrompeu o gosto do publico, foi *Os Dois Renegados*; eis o que já em 1839 se escrevia

elle emquanto á linguagem: «Como escripto, ha na linguagem... não poucos descuidos e *gallicismos*. - Ha na idéa fundamental um grave anachronismo, vindo-se existente em dias de el-rei Dom Manoel, o tribunal da Inquisição, tal como se introduziu no reinado seguinte. — A scena de D. Manoel... é super-ua, estranha, e portanto fria; estylo retinto em poesia, e o dialogo frequentemente sobejo e derramado.»

(1) Estes defeitos não só tornam um drama impossivel, mas revelam uma verdadeira falta de comprehensão do theatro moderno; confrontem-se com as queixas de Herculano, e conheça-se para de logo a quem estas se referem. É o anachronismo e a sobejidão do dialogo, e o estylo metaphorico, o que constitue a forma exterior do Ultra-Romantismo; as theses reconhecidas e extraordinarias, sustentadas por uma philosophia pessimista, são a caracteristica d'este periodo que passou rapido na litteratura. Isto não pôde imitar o dramaturgo laureado, por ter uma incapacidade organica para a abstracção philosophica; foi ao lado accessivel e exterior. Applaudido por um publico analphabeto, que recebia uma primeira impressão forte, quiz songeal-o e escreveu em seguida o *Homem da Mascara Negra*. O que é este *drama historico*? Transcrevamos a opinião dos que o viram representar e o admiraram, para mais inteireza da conclusão: «O seu pro-

(1) Parecer da Commissão, assignado pelo Padre Castilho, Sebastião Xavier Botelho e Joaquim Larcher. *Jornal do Conservatorio*, p. 57.

prio talento o faz cahir bastantes vezes em abusos de phrases exaggeradas e com demasiada frequencia repetidas: pullulam-lhe no cerebro as ideias poeticas, e a penna obedece alguma vez ao espirito, sem que muito se consulte a situação... Fala acaso em ciume ou vingança ou em qualquer outra paixão, todos os seus attributos se apresentam logo em tropel; esses attributos tomam multimodos corpos, vestem variegadas côres, transfiguram-se em alimarias, em metaes fundidos, em chammass, em fogos, e eis que prorompem as metaphoras, as arrojadas comparações, os atrevidos pensamentos. D'aqui tambem a sobejidão do dialogo e a falta de sombras em todo esse quadro onde tudo são côres. D'aqui por ventura a desigualdade da phrase; esta porém, parece dever-se á *muita leitura dos dramas francezes*. — A phrase é effectivamente desigual, os *francezismos* são a cada passo d'envolta com as construcções quinhentistas, e ás vezes um *gallicismo* vem tropeçar n'um archaismo. As hyperboles são demasiadamente repetidas, e em situações que muitas vezes as não comportam... » (1) Segundo a redacção do *Jornal do Conservatorio*, o typo de Baracho é um arremedo do irmão de Sara do *Preboste de Paris*, porque a vingança que elle procura nunca esteve nos costumes portuguezes; o facto de Baracho arvorar-se em carrasco de motu-proprio, tambem está em desharmonia completa com os costumes peninsulares, e foi tirado do dra-

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 123.

ma de Alexandre Dumas, *Catherina Howard*, aonde Etelwood se faz carrasco. (1) Passados os primeiros triumphos, os dramas de Mendes Leal decahíram, esgotaram as emoções; o publico dizia que *eram para se ler*, e não se tornou a apaixonar; voltou-se o dramaturgo para o drama social, isto é, abandonou o *ultra-romantismo*, e veio cair no *realismo* chato, na mediocridade de interesses, nos caracteres de convenção, na phantasmagoria em vez da verdade.

Cabe a Mendes Leal, na historia do theatro portuguez, a triste celebridade de ter corrompido a obra de Garrett, de a ter tornado esteril, até á sua quasi completa aniquilação. O mesmo fez Rebello da Silva com relação aos trabalhos historicos de Herculano. Assim, estes dois vultos da geração nova, que recebeu a tradição do renascimento da litteratura portugueza dos maiores escriptores modernos, não passaram de uns curiosos, que em vez de talento mostraram habilidade, em vez de seriedade respeitabilidade academica, em vez de realisarem o bello, só conseguiram o bonito, em vez de criação deram sómente plagiatos e imitações.

Incapazes de conhecer o alcance do legado litterario, vieram coadjuvar a corrupção politica, e ficarão na historia como esses espiritos que nascem para acompanhar os periodos de decadencia, e não a deixarem ser conhecida.

(1) Id. ib. p. 124.



CONCLUSÃO

O Theatro portuguez, a contar do seculo XVI até Garrett, tem sido o thermometro moral das variações politicas e do estado da nossa sociedade: com as descobertas da India e do Brazil dá-se por um momento o predomínio da classe burgueza e floresce Gil Vicente. A sua obra da fundação do theatro esmorece no reinado vacillante da regencia de Dom Sebastião e desapparece na invasão dos Philippes. De todas as fórmãs da arte portugueza, sómente o theatro desmascarou os planos que levaram a nação a esta catastrophe.

No meio da magnificencia da côrte de João V, nasce a baixa comedia, sem ideal, nem dignidade humana, porque não existia então em Portugal a consciencia do direito. É n'este período, que a comedia erige em seu typo predilecto o fidalgo pobre, symbolo de um povo de mendigos, com tradições heraldicas.

Com a invasão franceza e obscurantismo feroz de Dom Miguel, não existia theatro; a nação não tinha alegria, nem liberdade de pensar. Depois que Mousinho da Silveira fez a renovação completa da sociedade portugueza, só depois de 1833 é que o theatro dá os primeiros symptomas de vida. Portugal já vivia politicamente, e o theatro tornou-se n'esse tempo para nós o mesmo que as cathedraes da idade media para o terceiro estado, o centro das commoções revolucionarias. Fundamentada a liberdade moderna, logo em 1836 Almeida Garrett começa a grande obra da restauração do theatro nacional.

Infelizmente em bem poucos annos o trabalho de Garrett soffreu a mesma degeneração e decadencia da obra de Gil Vicente; como no seculo xvii, o theatro moderno está, por assim dizer, quasi extincto. A causa d'isto é toda moral, é porque no desenvolvimento das ideias democraticas na Europa, Portugal persiste na immobibilidade, afferrado a um catholicismo obsecador, e aos seus monarchas parasitas.

Ao menos sirva a historia do Theatro para mostrar pela evidencia dos factos, a instante necessidade de uma renovação fundamental da sociedade portugueza.

FIM.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XIX, até a morte de Garrett

- 1800—A Graça triumphante da culpa, Elogio dramatico, Ms. de Francisco Joaquim Bingre.
- 1801—A Paz de 1801, idem, id.
- 1803—A madrinha russiana, por Manoel Rodrigues Maia.
- 1803—O Periquito ao ar, idem.
- 1803—Os tres rivaes enganados, idem.
- 1803—O Doutor Sovina, idem.
- 1803—Os Machabeos, trad. de João Baptista Gomes.
- 1803—Nova Castro (imitada de Quita) idem.
- 1804—O Carvoeiro de Londres ou a dama desenterrada.
- 1805—A virtude laureada, por Manoel M. Barbosa du Bocage.
- 1806—Lição para maridos, por A. R. Carneiro.
- 1808—A Revolução de Portugal, por José Anselmo Correia Henriques.
- 1808—A gloria do Oceano, Elogio dramatico por Nuno Alvares Pereira Pato Moniz.
- 1809—A Queda do Despotismo, idem.
- 1809—Os tres gemeos, ou o creado raro, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima, Ms.
- 1809—O triumpho da Natureza, por Vicente Pedro Nolasco da Cunha.
- 1810—A Estancia do Fado, Elogio dramatico por Pato Moniz.
- 1810—Elogio dramatico, em 29 de Novembro, idem.
- 1810—O Sermão sem fructo, anonymo.
- 1811—Triumphos e luctas, Elogio dramatico por Pato Moniz.
- 1812—O Enredador, por Francisco Antonio Vermuele.
- 1812 a 1816—Xerxes, tragedia de Almeida Garrett (perdida).
- 1812 a 1816—Lucrecia, idem.
- 1812 a 1816—Affonso de Albuquerque, idem.
- 1812 a 1816—Sophonisba, idem.
- 1812 a 1816—Atalá, idem.
- 1812—O mez das flôres, Elogio dramatico por Pato Moniz.
- 1812—O Throno, elogio dramatico, idem.
- 1813—O Nome, elogio dramatico, idem.
- 1813—Elogio dramatico ao anniversario, etc., idem.
- 1813—Fayel, trad. por João Baptista Gomes.
- 1814—Apparição de Dom Affonso Henriques, por Miguel Antonio de Barros.
- 1814—Jesualdo, por José Joaquim Bordalo.

- 1813—Hypolito, trad. de Mendo Trigozo.
 1813—O Juramento dos Numes, Elogio dramatico por D. Gas-
 tão Fausto.
 ?-1814—Palafox em Saragoça, por Antonio Xavier Ferreira de
 Azevedo.
 ?-1814—Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo, idem.
 ?-1814—Roberto chefe dos ladrões, idem.
 ?-1814—O marido mandrião, idem.
 ?-1814—Santo Antonio livrando o pae do patibulo, idem.
 ?-1814—Zulmira, idem.
 ?-1814—Manoel Mendes, idem.
 ?-1814—Os doudos, ou o doudo por amor, idem.
 ?-1814—A Parteira anatomica idem.
 ?-1814—O frenesi das senhoras, idem.
 ?-1814—A sensibilidade no crime, idem.
 ?-1814—Santo Hermenegildo, idem.
 ?-1814—Eufenia e Polidoro, idem.
 ?-1814—Adelli, idem.
 ?-1814—O divorcio por necessidade, idem.
 ?-1814—A verdade triumphante, idem.
 ?-1814—A Paz de Pruth, idem.
 ?-1814—Os Monges de Toledo, idem.
 ?-1814—Amor e vingança, idem.
 ?-1814—O desertor francez, idem.
 ?-1814—Achemet e Rakma, idem.
 ?-1814—A inimiga do seu sexo, idem.
 ?-1814—A mulher zelosa, idem.
 ?-1814—O Eunuchio, idem.
 ?-1814—Os Doudos (segunda parte), idem.
 ?-1814—O velho chorão, idem.
 ?-1814—O tuful fóra de tempo, idem.
 ?-1814—A viúva imaginaria, idem.
 ?-1814—O chapéo, idem.
 ?-1814—O velho perseguido.
 ?-1814—Clementina de Vormes, idem.
 ?-1814—A esposa renunciada, idem.
 ?-1814—A mulher de dois maridos, idem.
 ?-1814—O patriota escocez idem
 1814—Adelaide ou a Pastora de Saboya.
 1814—Rhadamisto, trad. por José Antonio de Araujo Velloso.
 1815—O serratheiro hollandez, pelo Padre José Manoel de Abreu
 e Lima.
 1815—Ericia ou a Vestal, por Manoel M. Barbosa du Bocage.

- 1815—A Incognita, ou o filho perverso, por A. R. Carneiro. Ms.
1815—Os Doudos fingidos.
1815—Merival, trad. de João Alexandrino de Sousa Queiroza.
1816—Abel, trad. de José Antonio de Araujo Velloso.
1816—Phedra, trad. de Manoel Joaquim da Silva Porto.
1816—Virginia, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1816—Os dois irmãos inimigos, idem.
? — Ignez de Castro, ms. por Sebastião Xavier Botelho.
1816—Viriato e Osmia, por Thomaz A. dos Santos Silva, ms.
1816—Catão, de Addison, idem.
1816—A vingança, de Young, idem.
1816—Busiris, idem, idem.
1816—Os Irmãos, idem, idem.
1816—Eduardo e Leonor, de Thompson, idem.
1816—D. Nuno Alvares Pereira, idem.
1816—A conquista de Ceuta, idem.
1816—A Restauração de Pernambuco, idem.
1816—A Madrasta, idem.
1816—Egas Moniz, idem.
1816—Vasco da Gama, idem.
1816—O Ministro syndicante, idem.
1816—O inimigo das mulheres, idem.
1816—Os irmãos rivaes, idem.
1816—O Magico com a locanda, idem.
1816—O Emprezaio de Marselha, idem.
1816—A Condessa Gyvry, idem.
1816—O Matrimonio em mascara, idem.
1817—Destruição de Jerusalem, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1817—Andromaca, trad. de Antonio José de Lima Leitão.
1817—El-Rei D. Sebastião em Africa, por T. A. Santos Silva.
1817—Mérope, de Almeida Garrett.
1817—Arria, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1818—Os aunos de Bertholda ou os Papistas enganados, por Francisco Joaquim Ferreira Bastos.
1818—Nova Osmia, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
1819—El-Rei Dom Sebastião, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1819—Dom João 1, idem.
1819—Conquista do Perú, idem.
1819—Eudoxia Licinia, idem.
1819—Branca de Rossis, por José Agostinho de Macedo.
1819—Asiucias de Zaguizarra, de Ricardo José Fortuna.

- 1821—Polidoro, *idem*.
1821—Jonas, *idem*.
1821—O Plenipotenciario dos Corcundas em Laybach
1821—O Corcunda por Amor, por Garrett e Paulo Mi
1821—Catão, por Almeida Garrett.
1821—Bruto, trad. por A. Maria Conceiro.
1821—O que fazem os herdeiros, por P. A. Cravoé.
1822—A Ambição, por Francisco de Alpuim Menezes
1822—Medea, por José Manoel da Veiga
1822—A louca fingida, trad. por A. R. Carneiro, *ms*.
1822—Bajazeto, trad.
1822—Eryphile, trad. por Thomaz da Silva Teixeira.
1823—Dom Luiz de Athaide, por José Agostinho de
? —Impostura castigada, *idem*.
? —Sebastianistas, *idem*.
? —Clotilde ou o triumpho do amor materno, *idem*
1823—Optima receita, etc., por José Joaquim Borda
1823—Leonido, por Dom Gastão Fausto da Camara ()
1823—Rainha de Coryntho, por V. P. Nolasco da Cui
1823—Tomada de Lisboa por D. Affonso Henriques,
1823—Morto do Cesar (imitado de Shakespeare), *idei*
1823—Andromaca, *idem*.
1823—Phedra, *idem*.
1823—Electra, *idem*.
1823—Os Bandidos, trad. de Schiller, *idem*.

- 327 }
 328 } N. B. Reina o Terror sob o governo de D. Miguel de
 329 } Bragança ; o Theatro não tem vida.
 330 }
- 331—O Vaticinio de Jove, elogio de Ricardo José Fortuna.
 331—O Medico fingido, por Castro Azevedo, ms.
 332—O Infante Santo, tragedia de Garrett (perdida).
 1835—Pedro Grande ou os falsos mendigos, pelo Padre José
 Manoel de Abreu e Lima.
 1835—O Retrato de Cervantes, idem.
 1835—Os espertos tambem se illudem, idem.
 1835—Os tres gemeos, idem.
 1835—Quinze dias de prudencia, idem.
 1835—O anel de Giges, idem.
 1835—O maniaco, idem.
 338—*Um Auto de Gil Vicente*, por Garrett.
 338—Os empiricos de algum dia, por Felner.
 ? —O Templario, idem.
 ? —Quem tem mazella tudo lhe dá n'ella, idem.
 ? —Belisario, idem.
 ? —Gato por lebre, idem.
 339—O Emparedado (drama appresentado ao Conservatorio).
 339—Os dois Renegados, idem.
 339—Dom Sisnando, idem.
 339—A Actriz, idem.
 339—O Camões do Rocio, idem.
 339—O Marquez de Pombal, idem.
 339—Os dois campeões, idem.
 339—D. Ausenda, idem.
 339—Captivo de Fez, idem.
 339—Um noivado em Friellas, idem.
 339—Conde Andeiro, idem.
 339—Pedro Grande, idem.
 339—Almanzor, idem.
 339—Aben-Affan, idem.
 339—Affonso III, idem.
 339—Cora, ou Triumpho da Natureza, por Nolasco da Cunha.
 339—O Fronteiro de Africa, por Alexandre Herculano.
 340—Philippa de Vilhena, por Almeida Garrett.
 341—O Alfageme de Santarem, idem.
 342—A Cigana, por Antonio Maria de Sousa Lobo.
 342—A Moura, idem.
 343—As duas filhas, por A. P. da Cunha.

1845—Falar verdade a mentir (trad. do *Menteur véridique* Scribe) por Almeida Garrett.

?-1846—Astucias de Merlim, por Francisco de Paula Cassentis, ms.

?-1846—O Africano generoso, idem.

?-1846—Os sucios da mesma laia, idem.

?-1846—A heroína de Vienna, trad. de Casari, idem.

?-1846—O Doutor Patusca, idem.

?-1846—O qui pro quo, idem.

?-1846—A prova á militar, idem.

?-1846—Julia ou o perfeito amigo, idem.

?-1846—O Convite, idem.

?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.

?-1846—A Aurora ou a filha do prestigio, idem.

?-1846—O Castello do Diabo, idem.

?-1846—A ida a Fokemburgo, idem.

?-1846—O naufragio venturoso, idem.

?-1846—O Derviche por amor, idem.

?-1846—O Casamento dito e feito, idem.

?-1846—O Barbeiro de Sevilha, trad. de Beaumarchais,

?-1846—O Direito de hospitalidade (de Casari), idem.

?-1846—As Minas de Delacarla (de Frederici), idem.

?-1846—Conrado ou o Torneio de Cronberg (de Holbein)

?-1846—O Conde dos Castellos (de Pixerecourt), idem.

?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.

?-1846—O ...

